

Ciné journal
Volume I/1981-1982
Préface de Gilles Deleuze

Serge Daney

« Pour faire un bon *Ciné journal*, il faut deux choses. Un journal qui tienne au cinéma et un état du cinéma qui donne envie de « tenir son journal ».

Le journal, ce fut *Libération* entre 1981 et 1986, années au cours desquelles on commençait à trouver critique l'état du cinéma. En effet, mieux nous savons en quoi le cinéma a été « l'art du XX^e siècle », plus nous doutons de son avenir. Et en même temps, plus nous doutons des chances de l'image d'une époque vouée aux dogmes de la communication, mieux nous savons que le cinéma est notre bien le plus précieux, notre seul fil d'Ariane.

Le critique de cinéma serait vite un dinosaure moralisant ou un gardien de musée s'il ne sortait, parfois, de sa tanière. Comme s'il lui fallait travailler à la ciné-critique d'un monde qui aurait moins besoin du cinéma.

C'est pourquoi, ce *Ciné journal* fait cohabiter au jour le jour des articles parus dans *Libération*. Critiques de films, anciens et récents, éditoriaux, reportages à chaud et récits de voyages dans l'image, du côté de la télévision, de ses emblèmes et de ses effigies.

C'est au tour du cinéma d'être voyagé. » Serge Daney.

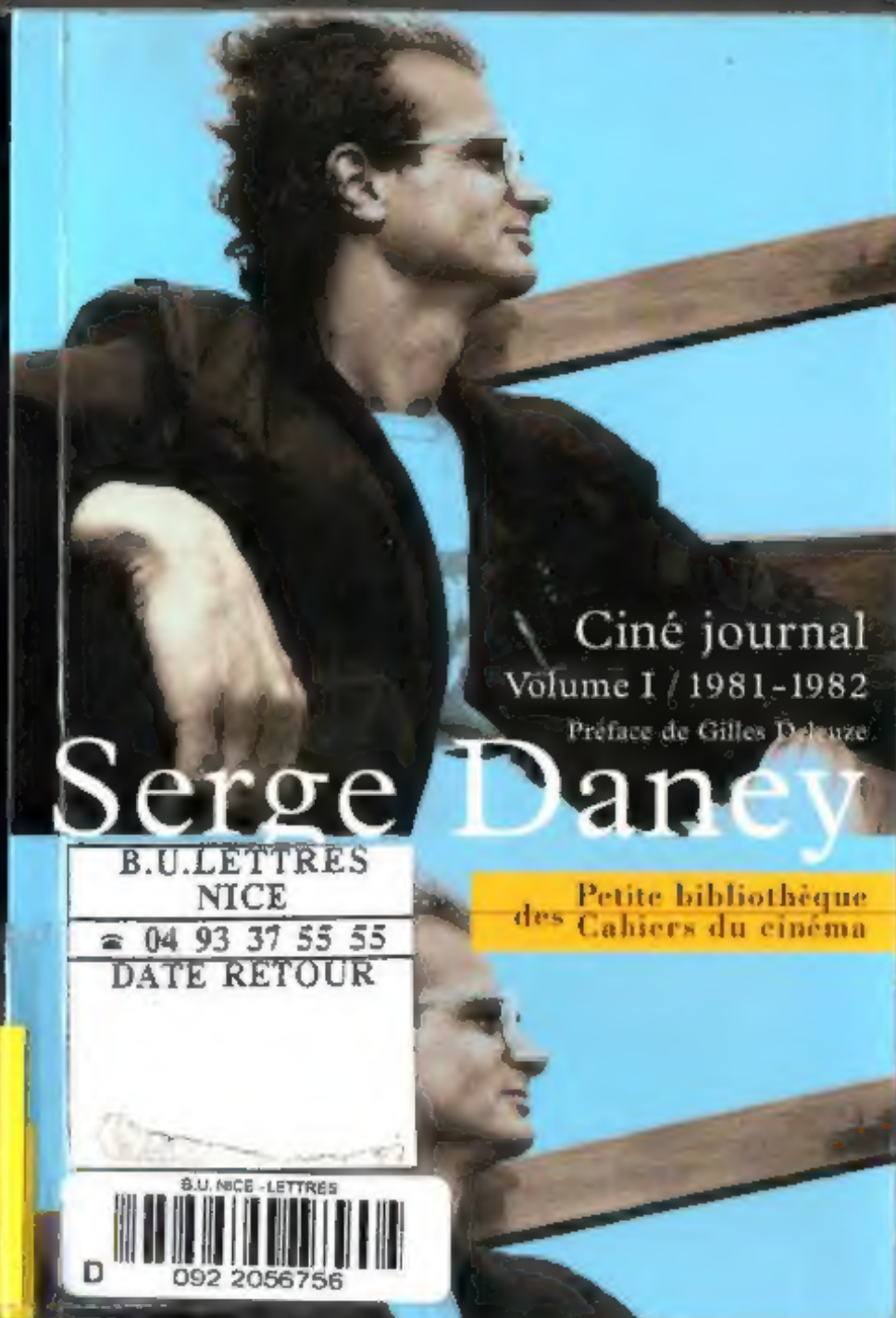
Au printemps 1981, Serge Daney quitte la rédaction en chef des Cahiers du cinéma pour rejoindre le quotidien Libération où il tiendra pendant plusieurs années la chronique cinématographique. Les sélections des textes de cet ouvrage avaient été établies par l'auteur lui-même, lors de la première édition de Ciné journal en 1986.

Le premier volume reprend un choix de textes parus en 1981 et 1982. Le second, ceux des années 1983 à 1986.



9 782866 422127

Price 1.80F



Ciné journal
Volume I / 1981-1982
Préface de Gilles Deleuze

Serge Daney

B.U.LETTRES
NICE

04 93 37 55 55

DATE RETOUR

Petite bibliothèque
des Cahiers du cinéma



B.U. NICE - LETTRES

092 2056756

Dans la même collection :

- Breaking The Waves* (scénario), Lars von Trier
Les Yeux verts, Marguerite Duras
Le Cinéma selon Jean-Pierre Méhail,
Entretiens avec Rui Nogueira
La Rampe, Serge Daney
Le Cinéma selon André Malraux, Denis Marion
Comme une autobiographie, Akira Kurosawa
Lox Highway (scénario), David Lynch et Barry Gifford
Réflexions sur mon métier, Carl Th. Dreyer
Souvenirs de Kenji Mizoguchi, Yoshikata Yoda
V'aura-t-il de la neige à Noël (scénario), Sandrine Veyssat
Western (scénario), Manuel Poirier et Jean-François Goyet
L'Homme ordinaire du cinéma, Jean Louis Schefer
Abbas Kiarostami, Textes, entretiens, filmographie complète
Le Destin (scénario), Youssef Chahine
Le Septième ciel (scénario), Benoît Jacquot et Jérôme Beaujour
Deconstructing Harry (scénario bilingue), Woody Allen
Le cinéma français
de la Libération à la Nouvelle Vague, André Bazin
Orson Welles, André Bazin
La Maman et la Putain (scénario), Jean Eustache
Six contes moraux, Eric Rohmer

Du même auteur :

- La Rampe*, Cahiers du cinéma, 1997
Ciné journal, vol. II (1983-1986), Cahiers du cinéma, 1998

En couverture, Serge Daney, © photo Xavier Lambours/Métis.

Conception graphique : Atalante.

© 1998 Cahiers du cinéma
Première édition : 1986, révisée par Alain Bergala, Renée Koch et Claudine Paquot.
ISBN : 2-86642-212-0
ISSN : 1275-2517

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, numérisation, etc.) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de Copie (C.F.C.) - 20, rue des Grands-Augustins - 75006 PARIS - Tél. : 01 44 07 47 70 - Fax : 01 46 34 47 19.

Serge Daney

Ciné journal

Volume I / 1981-1982

Préface de Gilles Deleuze

BU Lettres

Petite bibliothèque
des Cahiers du cinéma



98169. 193. A1

Avant-propos

Au printemps 1981, Serge Daney quitte la rédaction en chef des *Cahiers du cinéma* pour rejoindre le quotidien *Libération*. Il y tiendra durant plusieurs années la chronique cinématographique, pratiquant avec la même curiosité, le même talent et la même causticité, aussi bien la critique de films que le reportage, le compte rendu de festivals, ou encore l'hommage aux cinéastes disparus. Daney n'hésite pas non plus à faire diverses incursions sur d'autres territoires, comme le tennis et la télévision. Ecrite au jour le jour, cette chronique tisse un rapport étroit entre le passé et le présent, constituant ainsi une culture subjective et vivante, en prise avec le réel et l'imaginaire du cinéma mondial. Le premier volume reprend un choix de textes parus en 1981 et 1982. Le second enchaîne avec les années qui vont de 1983 à 1986. La sélection des textes avait été établie par Serge Daney lui-même, lors de la première édition de *Ciné journal* en 1986.

L'éditeur

Optimisme, pessimisme et voyage

Lettre à Serge Daney

par Gilles Deleuze

Votre livre précédent, *La Rampe* (1983), recueillait un certain nombre d'articles que vous aviez écrits dans les *Cahiers*. Ce qui en faisait un livre authentique, c'était que vous les répartissiez d'après une analyse des différentes périodes traversées par les *Cahiers*, mais aussi et surtout d'après l'analyse de diverses fonctions de l'image cinématographique. Un illustre prédécesseur pour les arts plastiques, Riegl, distinguait trois finalités de l'art : embellir la Nature, spiritualiser la Nature, rivaliser avec la Nature (et « embellir », « spiritualiser », « rivaliser » prennent chez lui un sens décisif, historique et logique). Vous, dans la *périodisation* que vous proposez, définissez une première fonction qui s'exprime dans la question : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? Et sans doute ce qu'il y a à voir derrière, ne se présentera que dans des images suivantes, mais agira comme ce qui fait passer de la première image aux autres, les enchainant dans une totalité organique puissante, embellissante, même si « l'horreur » fait partie du

passage. Vous pouvez dire que ce premier âge a pour formule *Le secret derrière la porte, « désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers »*, où n'importe quel objet peut jouer le rôle d'un « cache temporaire », et où chaque film s'enchaîne avec d'autres dans une idéale réflexion. Ce premier âge du cinéma se définira par l'art du Montage qui peut culminer dans de grands triptyques, et qui constitue l'embellissement de la Nature ou l'encyclopédie du Monde, mais aussi par une profondeur supposée de l'image en tant qu'harmonie ou accord, une distribution des obstacles et des franchissements, des dissonances et des résolutions dans cette profondeur, un rôle des acteurs, des corps et des mots propre au cinéma dans cette scénographie universelle : toujours au service d'un supplément de voir, d'un « plus de voir ». Dans votre nouveau livre, vous proposez la bibliothèque d'Eisenstein, le Cabinet du Dr Eisenstein, comme le symbole de cette grande encyclopédie.

Or vous marquez que ce cinéma n'est pas mort tout seul, mais que la guerre l'a assassiné (le cabinet d'Eisenstein à Moscou est bien devenu un lieu mort, déshérité, désaffecté). Syberberg avait poussé très loin certaines remarques de Walter Benjamin : il faut juger Hitler comme cinéaste... Vous remarquez vous-même que « *les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'État devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse* » ont réalisé le rêve cinématographique, dans des conditions où l'horreur pénétrait le tout, où « derrière » l'image il n'y avait plus rien à voir que les camps, et où les corps n'avaient plus d'autre enchaînement que les supplices. Paul Virilio montrera à son tour que le fascisme, jusqu'au bout, s'est vécu en concurrence avec Hollywood. L'encyclopédie du monde, l'embellissement de la Nature, la politique comme « art », suivant l'expression de Benjamin, étaient devenus l'horreur pure. Le tout organique n'était plus que totalitarisme,

et le pouvoir d'autorité ne révélait plus un auteur ou un metteur en scène, mais la réalisation de Caligari et de Mabuse (« *le vieux métier de metteur en scène, disiez-vous, ne serait plus jamais innocent* »). Et si le cinéma devait ressusciter après la guerre, ce serait nécessairement sur de nouvelles bases, sur une nouvelle fonction de l'image, sur une nouvelle « politique », sur une nouvelle finalité de l'art. Peut-être l'œuvre de Resnais est-elle la plus grande, la plus symptomatique à cet égard : c'est lui qui fait revenir des morts le cinéma. Du début au récent *L'Amour à mort*, Resnais n'a qu'un sujet, corps ou acteur cinématographiques, l'homme qui revient des morts. Aussi rapprochez-vous ici-même Resnais de Blanchot, « l'écriture du désastre ».

Après la guerre, donc, une seconde fonction de l'image « exprimait dans une toute nouvelle question : qu'est-ce qu'il y a à voir sur l'image ? Non plus « *qu'y a-t-il à voir derrière ? mais plutôt : est-ce que je peux soutenir du regard ce qui, de toute façon, je vois ? et qui se déroule sur un seul plan ?* » Ce qui changeait alors, c'était l'ensemble des rapports de l'image cinématographique. Le montage pouvait devenir secondaire, non seulement au profit du célèbre « plan-séquence », mais au profit de nouvelles formes de composition et d'association. La profondeur était dénoncée comme « leurre », et l'image assumait sa planitude de « surface sans profondeur », ou de *profondeur maigre*, à la manière des hauts-fonds océanographiques (et l'on n'objectera pas la profondeur de champ, par exemple chez Welles comme un des maîtres de ce nouveau cinéma, qui donne tout à voir en un immense coup d'œil et destitue l'ancienne profondeur). Les images ne s'enchaînaient plus suivant l'ordre univoque de leurs coupures et de leurs raccords, mais elles étaient l'objet de ré-enchaînements toujours recommencés, remaniés, par-dessus les coupures et

dans les faux-raccords. Changeait aussi le rapport de l'image avec les corps et les acteurs cinématographiques : le corps devenait plus dantesque, c'est-à-dire n'était plus saisi dans des actions, mais dans des postures, avec leurs enchaînements spécifiques (ce que vous montrez encore ici, à propos d'Akerman, à propos des Straub, ou bien dans une page frappante où vous dites que l'acteur, dans une scène d'alcoolisme, n'a plus à accompagner le mouvement, et à tituber comme dans l'ancien cinéma, mais au contraire à conquérir une posture, celle par laquelle le véritable alcoolique tient bon...). Changeait encore le rapport de l'image avec les mots, les sons, la musique, dans des dissymétries fondamentales du sonore et du visuel, qui allaient donner à l'œil un pouvoir de lire l'image, mais aussi à l'oreille un pouvoir d'halluciner les plus petits bruits. Finalement, ce nouvel âge du cinéma, cette nouvelle fonction de l'image, c'était une pédagogie de la perception, qui venait remplacer l'encyclopédie du monde tombée en lambeaux : cinéma de voyant qui ne se propose certes plus d'embellir la nature, mais la spiritualise, au plus haut degré d'intensité. Comment se demanderait-on ce qu'il y a à voir derrière l'image (ou à la suite...), lorsqu'on ne sait même pas voir ce qu'il y a dedans ou sur, tant que manque l'œil de l'esprit? Et l'on peut marquer bien des sommets dans ce nouveau cinéma, mais ce sera toujours une pédagogie qui nous y conduira, pédagogie-Rossellini, « pédagogie straubienne, pédagogie godardienne », disiez-vous dans *La Rampe*, auxquelles vous ajoutez maintenant la pédagogie d'Antonioni, quand vous analysez l'œil et l'oreille du jaloux comme un « art poétique » détectant tout ce qui est apte à s'évanouir, à disparaître, et d'abord une femme sur l'île déserte...

Si vous vous rattachez à une tradition critique, c'est à celle de Bazin et des *Cahiers*, de même que Bonitzer,

Narboni ou Schefer. Vous n'avez pas renoncé à trouver un lien profond du cinéma avec la pensée, et vous maintenez une fonction à la fois poétique et esthétique de la critique de cinéma (tandis que beaucoup de nos contemporains ont cru nécessaire de se rabattre sur le langage, sur un formalisme linguistique, pour sauver le sérieux de la critique). Vous avez donc maintenu la grande conception du premier âge : le cinéma comme nouvel Art et nouvelle Pensée. Seulement, chez les premiers cinéastes et critiques, d'Eisenstein ou Gance à Elie Faure, c'est inséparable d'un optimisme métaphysique, l'art total des masses. La guerre et ses antécédents ont au contraire imposé un pessimisme métaphysique radical. Mais vous avez sauvé un optimiste devenu critique : le cinéma resterait lié, non plus à une pensée triomphante et collective, mais à une pensée hasardeuse, singulière, qui ne se saisit et ne se conserve plus que dans son « impouvoir », telle qu'elle revient des morts, et affronte la nullité de la production générale.

C'est qu'un troisième âge, une troisième fonction de l'image, un troisième rapport se dessinait. Non plus : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image? Ni comment voir l'image elle-même? Mais : comment s'y insérer, comment s'y glisser, puisque toute image glisse maintenant sur d'autres images, puisque « le fond de l'image est toujours déjà une image », et l'œil vide, une lentille de contact? Et là vous pouviez dire que la boucle était bouclée, que Syberberg rejoignait Méliès, mais dans un deuil devenu interminable et une provocation devenue sans objet, qui risquaient de faire basculer votre optimisme critique en pessimisme critique. En effet, deux facteurs différents se croisaient sous ce nouveau rapport de l'image : d'une part le développement intérieur du cinéma, à la recherche de ses nouvelles combinaisons audio-visuelles et de ses grandes pédagogies

gies (non seulement Rossellini, Resnais, Godard, les Straub, mais Syberberg, Duras, Oliveira...), recherches qui pourraient trouver dans la télévision un champ et des moyens exceptionnels; d'autre part le développement propre de la télévision pour elle-même, en tant qu'elle concurrence le cinéma, en tant qu'elle le « réalise » et le « généralise » effectivement. Or, si intriqués soient-ils, ces deux aspects sont fondamentalement différents, et ne jouent pas au même niveau. Car si le cinéma cherchait dans la télévision et la vidéo un « relais » pour les nouvelles fonctions esthétiques et poétiques, la télévision de son côté (malgré de premiers efforts rares) s'assurait d'abord une *fonction sociale* qui brisait d'avance tout relais, s'appropriait la vidéo, et substituait de tout autres pouvoirs aux possibilités de beauté et de pensée.

Alors apparaissait une aventure semblable à celle du premier âge : de même que le pouvoir d'autorité, culminant dans le fascisme et les grandes manipulations d'État, avait rendu impossible le premier cinéma, le nouveau pouvoir social d'après-guerre, de surveillance ou de contrôle, risquait de tuer le second cinéma. Contrôle, c'est le nom que Burroughs donnait au pouvoir moderne. Mabuse lui-même changeait de figure, et opérait par téléviseurs. Là encore, le cinéma ne mourrait pas de mort naturelle : il en était encore au tout début de ses nouvelles recherches et créations. Mais la mort violente consisterait en ceci : au lieu que l'image ait toujours une image en son fond, et que l'art atteigne à son stade de « rivaliser avec la Nature », toutes les images m'en renverraient une seule, celle de mon œil vide en contact avec une non-Nature, spectateur contrôlé passé dans la coulisse, au contact de l'image, inséré dans l'image. De récentes enquêtes montrent qu'un des spectacles les plus prisés, c'est d'assister sur le plateau à une émission de télévision : ce n'est pas affaire de beauté

ni de pensée, mais être en contact avec la technique, toucher de la technique. Le zoom-contact n'est plus dans les mains de Rossellini, mais est devenu le procédé universel de la télévision; le raccord, par lequel l'art embellissait et spiritualisait la Nature, puis rivalisait avec elle, est devenu l'insérage télévisuel. La visite à l'usine, avec sa discipline sévère, est devenue l'idéal du spectacle (comment se fabrique une émission?), et l'enrichissant est la valeur esthétique suprême (« c'est enrichissant »...). L'encyclopédie du monde et la pédagogie de la perception se sont effondrées, au profit d'une formation professionnelle de l'œil, un monde de contrôleurs et de contrôlés qui communient dans l'admiration de la technique, rien que la technique. Partout la lentille de contact. C'est ici que votre optimisme critique se retourne en pessimisme critique.

Votre nouveau livre prolonge le premier. Ce dont il s'agit, maintenant, c'est d'entrer dans cette confrontation cinéma-télévision, à leurs deux niveaux différents. Aussi, bien que vous y fassiez de fréquentes allusions, vous n'entfermez pas le problème dans une comparaison abstraite de l'image cinématographique et des nouvelles images. Votre fonctionnalisme vous en empêche heureusement. Et bien sûr, vous n'ignorez pas de ce point de vue que la télévision a autant de fonction esthétique potentielle qu'un autre moyen d'expression, et inversement que le cinéma n'a jamais cessé de se heurter du dedans à des pouvoirs qui contrariaient fort sa finalité esthétique éventuelle. Mais ce qui me paraît si intéressant dans *Ciné-Journal*, c'est que vous cherchez à fixer deux « faits », avec leurs conditions. Le premier, c'est que la télévision, malgré des tentatives importantes et souvent venues des grands cinéastes, n'a pas cherché sa spécificité dans une fonction esthétique, mais dans une fonction sociale, fonction de contrôle et de

pouvoir, règne du plan moyen qui récuse toute aventure de la perception, au nom de l'œil professionnel. Si bien que, lorsqu'il y a une innovation, ce peut être dans un coin inattendu, dans une circonstance exceptionnelle : selon vous, quand Giscard invente le plan vide à la télé, ou quand une marque de papier hygiénique ressuscite la comédie américaine. Le second fait, au contraire, c'est que le cinéma, malgré tous les pouvoirs qu'il a servis (et même instaurés), a toujours « conservé » une fonction esthétique et noétique, même si cette fonction était fragile ou mal saisie. La comparaison ne doit donc pas se faire entre types d'images, mais entre la fonction esthétique du cinéma et la fonction sociale de la télévision : selon vous, c'est non seulement une comparaison en porte-à-faux, mais qui doit se faire en porte-à-faux, qui n'a de sens qu'en porte-à-faux.

Encore faut-il fixer les conditions de cette fonction esthétique du cinéma. C'est là, il me semble, que vous dites des choses très curieuses en vous demandant à vous-même : qu'est-ce qu'être un critique de cinéma ? Vous prenez l'exemple d'un film comme *Les Morfalous*, qui se passe de toute projection de presse, récuse la critique comme parfaitement inutile et réclame un rapport direct avec le public comme « consensus social ». C'est parfaitement justifié, puisque ce cinéma n'a nul besoin de la critique pour remplir, non seulement les salles, mais l'ensemble de ses fonctions sociales. Si la critique a un sens, c'est donc dans la mesure où un film présente un supplément, une sorte de décalage avec un public encore virtuel, si bien qu'il faut gagner du temps, et conserver des traces en attendant. Sans doute cette notion de « supplément » n'est pas simple, peut-être vous vient-elle de Derrida, et vous la réinterprétez à votre manière : le supplément, c'est vraiment la fonction esthétique du film, précaire, mais isolable dans

certain cas et certaines conditions, un peu d'art et de pensée. Aussi faites-vous d'Henri Langlois et d'André Bazin un couple majeur. Car l'un « avait une idée fixe, montrer que le cinéma valait d'être conservé », et l'autre, « la même idée, mais à l'envers », montrer que le cinéma conservait, conservait tout ce qui valait, « miroir singulier dont le tain retiendrait l'image ». Comment peut-on dire qu'un matériau aussi fragile conserve ? Et que signifie conserver, qui semble une fonction bien modeste ? Il ne s'agit pas du matériau, mais de l'image même : vous montrez que l'image cinématographique conserve en soi, elle conserve l'unique fois où un homme a pleuré, dans *Gertrud* de Dreyer, elle conserve le vent, non pas les grandes tempêtes à fonction sociale, mais « là où la caméra joue avec le vent, le devance, revient en arrière », comme chez Sjöström ou les Straub, elle conserve ou garde tout ce qui peut l'être, des enfants, des maisons vides, des platanes, comme dans *Sans toit ni loi* de Varda, et partout chez Ozu, conserver, mais toujours à contre-temps, parce que le temps cinématographique n'est pas ce qui coule, mais ce qui dure et coexiste. Conserver n'est pas une petite chose en ce sens, c'est créer, créer un supplément toujours (soit pour embellir la Nature, soit pour la spiritualiser, soit pour rivaliser). Il appartient au supplément de ne pouvoir être que créé, et c'est la fonction esthétique ou noétique, elle-même supplémentaire. Vous pourriez en faire une longue théorie, mais vous préférez en parler très concrètement, au plus près de votre expérience critique, dans la mesure où le critique, selon vous, est celui qui « veille » au supplément, et dégage ainsi la fonction esthétique du cinéma.

Pourquoi ne pas reconnaître à la télévision cette même puissance de supplément, ou de création conservante ? En principe rien ne devrait s'y opposer, avec d'autres moyens, si les fonctions sociales de la télé (les jeux, l'information)

n'étouffaient la fonction esthétique éventuelle. Dans cet état, la télé, c'est le consensus par excellence : c'est la technique immédiatement sociale, qui ne laisse subsister aucun décalage avec le social, c'est le social-technique à l'état pur. Comment la formation professionnelle, l'œil professionnel laisserait-il subsister un supplément comme aventure de la perception ? Aussi, s'il fallait choisir entre les plus belles pages de votre livre, je citerais : celles où vous montrez que le « replay », l'instant-replay, vient remplacer à la télévision le supplément ou l'auto-conservation, dont il est le contraire en fait ; celles où vous récusez toute possibilité de *sauter* du cinéma à la communication, ou d'établir un « relais » de l'un à l'autre, puisqu'un relais ne pourrait s'établir qu'avec une télévision douée d'un supplément non-communicatif, un supplément qui s'appellerait Welles ; celles où vous expliquez que l'œil professionnel de la télévision, le fameux œil technique-social par lequel le spectateur lui-même est convié à voir, engendre une perfection immédiate et suffisante, instantanément contrôlable et contrôlée. Car vous ne vous donnez aucune facilité, et vous ne critiquez pas la télévision au nom de ses imperfections, mais de sa perfection pure et simple. Elle a trouvé le moyen d'arriver à une perfection technique, qui coïncidait strictement avec la nullité esthétique et noétique absolue (d'où la visite à l'usine comme nouveau spectacle). C'est Bergman qui vous le confirme avec beaucoup de gaieté, et d'amour pour ce que la télévision aurait pu apporter aux arts : *Dallas* est absolument nul, et parfait techniquement-socialement. Dans un autre genre, on en dirait autant d'*Apostrophes* : littérairement (esthétiquement, noétiquement) c'est nul, et techniquement parfait. Dire que la télévision n'a pas d'âme, c'est dire qu'elle n'a pas de supplément, sauf celui que vous lui prêtez, lorsque vous décrivez le critique harassé dans sa chambre d'hôtel, allu-

mant encore une fois la télé, vérifiant que toutes les images se valent, ayant perdu le présent, le passé et l'avenir, au seul profit d'un temps qui coule.

C'est du cinéma qu'a surgi déjà la critique la plus radicale de l'information, par exemple avec Godard, ou d'une autre façon Syberberg (non pas simplement dans leurs déclarations, mais par leur œuvre concrète) ; c'est de la télévision que surgit le nouveau risque d'une mort du cinéma. Cette confrontation, toujours inégale ou en porte-à-faux, il vous a donc semblé nécessaire d'aller « y voir », au plus près. Le cinéma avait affronté une première mort, sous les coups d'un pouvoir d'autorité culminant dans le fascisme. Pourquoi la seconde mort éventuelle passe-t-elle par la télévision, comme la première par la radio ? C'est que la télévision est la forme sous laquelle les nouveaux pouvoirs de « contrôle » deviennent immédiats et directs. Aller au cœur de la confrontation, ce serait presque se demander si le contrôle ne peut pas être retourné, mis au service de la fonction supplémentaire qui s'oppose au pouvoir : inventer un art du contrôle, qui serait comme la nouvelle résistance. Porter la lutte au cœur du cinéma, faire que le cinéma en fasse son problème au lieu de le rencontrer du dehors : c'est ce que Burroughs a fait pour la littérature, quand il a substitué le point de vue du contrôle et du contrôleur à celui de l'auteur et de l'autorité. Or n'est-ce pas, comme vous le suggérez, la tentative reprise par Coppola pour le cinéma, avec toutes ses incertitudes et ses ambiguïtés, mais aussi son réel combat ? Et vous donnez le beau nom de *maniérisme* à cet état de crispation ou de convulsion, où le cinéma s'appuie pour se retourner contre le système qui veut le contrôler ou le suppléer lui-même. « Maniérisme », c'est déjà ainsi que vous définissiez dans *La Rampe* le troisième état de l'image : quand il n'y a plus rien à voir derrière, quand il n'y a plus grand

chose à voir dessus ni dedans, mais quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, présumée, quand « le fond de l'image est toujours déjà une image », à l'infini, et que c'est cela qu'il faut voir.

C'est le stade où l'art n'embellit plus ni ne spiritualise la Nature, mais rivalise avec elle : c'est une perte de monde, c'est le monde lui-même qui s'est mis à faire « du » cinéma, un cinéma quelconque, et c'est ce qui constitue la télévision, quand le monde se met à faire du cinéma quelconque, et que, comme vous dites ici, « il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive ». On pourrait dire aussi que le couple Nature-corps, ou Paysage-homme, a fait place au couple Ville-cerveau : l'écran n'est plus une porte-fenêtre (derrière laquelle...), ni un cadre-plan (dans lequel...), mais une table d'information sur laquelle glissent les images comme des « données ». Mais justement, comment parler d'art encore, si c'est le monde qui fait son cinéma, directement contrôlé et immédiatement traité par la télévision qui en exclut toute fonction supplémentaire ? Il faudrait que le cinéma cesse d'en faire, cesse de faire du cinéma, qu'il tende des rapports spécifiques avec la vidéo, l'électronique, les images numériques, pour inventer la nouvelle résistance et s'opposer à la fonction télévisuelle de surveillance et de contrôle. Il ne s'agit pas de court-circuiter la télévision, comment serait-ce possible ? mais d'empêcher la télévision de trahir ou de court-circuiter le développement du cinéma dans les nouvelles images. Car, comme vous le montrez, « la télévision ayant méprisé, minorisé, refoulé son devenir vidéo, le seul par lequel elle avait une chance d'hériter du cinéma moderne de l'après-guerre..., du goût de l'image décomposée et recomposée, de la rupture avec le théâtre, d'une autre perception du corps humain et de son bain d'images et de sons, il faut espérer que ce développement de la vidéo-art menace à son tour la télé... » C'est

là que s'ébaucherait le nouvel art de la Ville-cerveau, ou de la rivalité avec la Nature. Et ce maniérisme présenterait déjà beaucoup de chemins ou de sentiers divers, les uns condamnés, les autres tâtonnants pleins d'espoirs. Maniérisme de la « prévisualisation » par vidéo, chez Coppola, où l'image est déjà fabriquée hors de la caméra. Mais tout autre maniérisme, avec des techniques sévères et d'autant plus sobres, chez Syberberg, où les marionnettes et les projections frontales font évoluer l'image sur un fond d'images. Est-ce le même monde que celui des clips, des effets spéciaux et du ciné-spatial ? Peut-être les clips, jusque dans leur rupture avec les tentatives oniriques, auraient-ils pu participer à cette recherche de « nouvelles associations », que Syberberg réclame, esquisser les nouveaux circuits cérébraux d'un cinéma de l'avenir, s'ils n'avaient tout de suite été capturés par un marché de la chansonnette, froide organisation de la débilité du cerveau, crise d'épilepsie minutieusement contrôlée (un peu comme, dans l'âge précédent, le cinéma s'était trouvé dépassé par le « spectacle alors hystérique » des grandes propagandes...). Et peut-être le ciné-spatial aurait-il pu aussi participer à une création esthétique et noétique, s'il avait su donner au voyage une dernière raison d'être, comme le voulait Burroughs, s'il avait su rompre avec le contrôle d'un « brave gars sur la lune qui n'a pas oublié son livre de prières », et mieux comprendre l'inépuisable leçon de Michael Snow dans *La Région centrale*, inventant la plus sobre technique pour faire tourner l'image sur l'image, et la nature sauvage sur l'art, poussant le cinéma jusqu'au pur Spatium. Et comment préjuger des recherches images-sons-musique telles qu'elles commencent à peine dans l'œuvre de Resnais, de Godard, des Straub et de Duras ? Et le maniérisme des postures du corps, quelle nouvelle Comédie va-t-il en sortir ? Votre concept de manié-

isme est extrêmement bien fondé, si l'on comprend combien les maniérismes sont divers, hétérogènes, surtout sans commune mesure en valeur, ce terme désignant seulement le terrain d'un combat où l'art et la pensée sautent avec le cinéma dans un nouvel élément, tandis que le pouvoir de contrôle s'efforce de leur dérober cet élément, de l'occuper déjà pour en faire la nouvelle clinique sociale-technique. Le maniérisme, en tous ces sens contraires, c'est la convulsion cinéma-télévision, où voisinent le pire et l'espoir.

Il fallait que vous alliez « y voir ». Vous vous êtes donc fait journaliste, à *Liberation*, sans rompre avec votre affinité des *Cahiers*. Et comme une des raisons les plus intéressantes de devenir journaliste est de vouloir voyager, vous avez composé une nouvelle série d'articles critiques avec une série d'enquêtes, reportages et déplacements. Mais, là encore, ce qui fait de ce livre un livre authentique, c'est que tout s'entrelace autour de ce problème convulsif, sur lequel *La Rampe* avait conclu de manière un peu mélancolique. Peut-être toute réflexion sur le voyage passe-t-elle par quatre remarques, dont on trouve l'une chez Fitzgerald, la seconde chez Toynbee, la troisième chez Beckett, et la dernière chez Proust. La première constate que le voyage, même dans les Iles ou dans les grands espaces, ne fait jamais une vraie « rupture », tant qu'on emporte sa bible avec soi, ses souvenirs d'enfance et son discours ordinaire. La seconde est que le voyage poursuit un idéal nomade, mais comme vœu dérisoire, parce que le nomade au contraire est celui qui ne bouge pas, qui ne veut pas partir et s'accroche à sa terre déshéritée, région centrale (vous dites vous-même, à propos d'un film de Van der Keuken, qu'aller vers le Sud, c'est nécessairement croiser ceux qui veulent rester où ils sont). C'est que, suivant la troisième remarque, la plus profonde ou celle de Beckett, « nous ne

voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache, nous sommes cons, mais pas à ce point ». Alors quelle raison en dernière instance, sauf celle de vérifier, d'aller vérifier quelque chose, quelque chose d'inexprimable qui vient de l'âme, d'un rêve ou d'un cauchemar, ne serait-ce que de savoir si les Chinois sont aussi jaunes qu'on le dit, ou si telle couleur improbable, un rayon vert, telle atmosphère bleuâtre et pourpre, existe bien quelque part, là-bas. Et voilà que, pour votre compte, ce que vous allez vérifier dans vos voyages, c'est que le monde fait bien du cinéma, ne cesse pas d'en faire, et que c'est ça la télévision, le faire-cinéma du monde entier : si bien que voyager, c'est aller voir « à quel moment de l'histoire des médias la ville, telle ville, appartient. Ainsi votre description de Sao Paulo, la ville cerveau auto-dévorante. Il vous arrive même d'aller au Japon pour voir Kurosawa et vérifier comment le vent japonais gonfle les bannières de *Ran*, mais comme il n'y a pas de vent ce jour-là, vous constatez de misérables juliennes qui vont en tenir lieu, et, miracle, vont apporter à l'image ce supplément intérieur indestructible, bref cette beauté ou cette pensée que l'image ne conserve que parce qu'elles n'existent que dans l'image, parce que l'image les a créés.

C'est dire que vos voyages auront été ambigus. D'une part vous constatez partout que le monde fait son cinéma, et que c'est la fonction sociale de la télévision, la grande limitation de contrôle : d'où votre pessimisme et même votre désespoir critiques. D'autre part vous constatez que le cinéma reste tout entier à faire, et que c'est lui le voyage absolu, quand les autres voyages ne consistent plus qu'à vérifier l'état de la télé : d'où votre optimisme critique. Au croisement des deux voies, une convulsion, une cyclothymie qui est la vôtre, un vertige, un Maniérisme comme essence de l'art, mais aussi comme terrain d'un combat

Et d'un côté à l'autre, on dirait parfois que les choses s'échangent. Car, de télé en télé, le voyageur ne pourra s'empêcher de penser, et de rendre au cinéma ce qui lui appartient, l'attachant aux jeux comme aux informations, une sorte d'implosion qui libère un peu de cinéma dans les séries télévisuelles que vous vous composez, par exemple la série des trois villes ou des trois champions de tennis. Et inversement, quand vous retournez au cinéma comme critique, c'est pour vous apercevoir encore mieux que l'image la plus plane se plisse presque insensiblement, se stratifie, forme des zones d'épaisseur qui vous forcent à voyager en elle, mais d'un voyage enfin supplémentaire et sans contrôle. les trois vitesses chez Wajda, ou surtout les trois mouvements chez Mizoguchi, les trois scénarios que vous découvrirez chez Imamura, les trois grands cercles qui se tracent dans *Fanny et Alexandre*, où vous retrouvez les trois états, les trois fonctions du cinéma, chez Bergman, le théâtre embellissant de la vie, l'antithéâtre spirituel des visages, l'opération rivalisante de la magie. Pourquoi trois si souvent, d'un côté comme de l'autre, dans les analyses de votre livre? C'est peut-être que 3, tantôt vient tout refermer et rabat 2 sur 1, tantôt au contraire entraîne 2 et le fait fuir loin de l'unité, l'ouvre et le sauve. Trois ou la vidéo, l'enjeu du pessimisme et de l'optimisme critiques, votre prochain livre? Le combat même a tant de variétés qu'il peut se poursuivre sur tous les accidents de terrain. Par exemple, entre la vitesse du mouvement que le cinéma américain ne cesse de multiplier, et la lenteur des manières que le cinéma soviétique mesure et conserve. Vous dites dans un beau texte que « les Américains ont poussé très loin l'étude du mouvement continu, de la vitesse et de la ligne de fuite, d'un mouvement qui vide l'image de son poids, de sa matière, d'un corps en état d'apesanteur... tandis qu'en Europe, en URSS même, au risque de se marginaliser à mort, cer-

ainsi se paient le luxe d'interroger le mouvement sur son autre venant ralenti et discontinu. Paradjanov, Tarkovski, mais déjà Eisenstein, Douzhenko ou Barnet, regardent la manière s'accroître et s'engorger, une géologie d'éléments, d'ordures et de trésors, se faire au ralenti - ils font le cinéma du glacié soviétique, cet empire immobile... » Et s'il est vrai que les Américains se sont servis de la vidéo pour aller encore plus vite (et contrôler les hautes vitesses), comment rendre la vidéo à la lenteur qui échappe au contrôle, et qui conserve, comment lui apprendre à aller lentement, suivant un « conseil » de Godard à Coppola?

Gilles Deleuze
Avril 1986

Invraisemblable vérité

Fritz Lang

Un long temps, des custres ont boudé les derniers Fritz Lang. Il suffit de revoir ce film de 1956 pour avoir honte pour eux.

Le monde un moment fut divisé en deux. Je veux dire le monde des amateurs de cinéma, le petit monde des cinéphiles. Il y avait ceux qui ricanaient aux derniers films de Fritz Lang et ceux pour qui ces films comptaient parmi les plus beaux (oui, mais comment le prouver ?) Les seconds vivaient dans la peur : peur d'entendre les premiers pouffer de rire devant *Invraisemblable vérité* (1956) ou se gausser du *Tombeau hindou* (1959). Car ces films vulnérables, obus à force de logique, touchaient à ce qu'on appelle pompeusement « l'essence » du cinéma. À ce qui fait qu'il y a des films idiots quand on les raconte et bouleversants quand on les voit. À ce qui fait qu'un film n'est pas un scénario, ni le cinéma la littérature.

Et puis, ces films n'avaient pas bonne réputation : les histoires du cinéma ne parlaient que de *Metropolis*, de

M. le maudit, à la rigueur de *Fury*, et l'establishment critique de l'époque crachait avec condescendance sur la période américaine de Lang, période de malheurs, de petits budgets et de séries de plus en plus B.

Il fallait défendre ces films contre le gros bon sens des ricaneurs, contre Lang lui-même qui n'avait pas l'air très fier d'eux (n'avait-il pas parlé à propos du *Tigre et du Tombeau* de ses « merdes indiennes » ?) Desarrois. Le vieux maître avait déjà ce sourire désabusé qu'on devait lui voir quelques années plus tard dans *Le Mépris*. Le sourire un peu supérieur de celui qui sait pourtant (et qui l'a su mieux que lui, qui aurait pu devenir le number one du cinéma nazi ?) qu'il ne faut jamais se sentir supérieur. Que se sentir supérieur est le seul crime. Le sourire-rietus que les héros langiens ont aux pires moments, comme Tom Garrett à la fin d'*Introuvable vérité*, quand tout est perdu pour lui et qu'il ne sait rien faire d'autre qu'un pas vers le bureau pour voir de plus près le recours en grâce en sa faveur que le gouverneur ne signera pas.

Le scénario d'*Introuvable vérité*, c'est l'histoire d'un scénario. D'un coup monté, d'un simulacre. Un journaliste influent (Sidney Blackmer) fait campagne contre la peine de mort. Il veut prouver qu'il est parfaitement possible d'envoyer un innocent sur la chaise électrique. Oui, mais comment le prouver ?

Il a cette idée baroque (enfin, il croit l'avoir) de proposer à son futur gendre, Tom Garrett, un écrivain (Dana Andrews, une fois de plus rance et admirable), de se laisser accuser d'un meurtre qui vient d'être commis, de fabriquer de fausses preuves, de se laisser condamner à mort. A ce moment-là, deux ex machina, il dévoilera l'introuvable vérité et les partisans de la peine de mort auront honte et prendront conscience. Ça, c'est leur scénario, mais dans le film il en ira tout autrement.

Dans ce film, il y a tout Lang. Le sujet n'est pas tellement la peine de mort. Ce ne serait pas un très bon film pour les *Dossiers de l'écran*.

Le sujet, comme toujours chez Fritz Lang, c'est l'idée de responsabilité. Dans ses films, il y a ceux qui savent qu'ils sont coupables (c'est plus fort qu'eux, c'est pathologique : le Mubuse à M. en passant par le « lipstick killer » de *La quatrième Victime*) et ceux qui se croient innocents. Or, les héros aériels muets à ses films de commande américains, en passant par les grosses machines de la UFA, Lang continue toujours le même clou : il n'y a pas d'innocents. Il y en a peut-être eu, mais il n'y en a plus. L'innocence est provisoire, vouloir la prouver c'est déjà être coupable. Être sûr de soi, succomber à la passion froide des idées et des idéologies, prendre l'air supérieur et ricanant de celui qui a tout prévu, qui a réponse à tout, qui est « fou à tout », est un état dangereux. Dangereux pour les autres.

Le journaliste qui lutte contre la peine de mort et le procureur sadique qui veut l'appliquer coûte que coûte sont frères. L'un veut exposer un innocent à être condamné pour mieux l'innocenter, l'autre est prêt à le faire condamner innocent. Ce qu'ils n'ont pas prévu, c'est que l'innocent est déjà le coupable.

Je ne raconterai pas les péripéties d'*Introuvable vérité* j'en ai déjà trop dit. Cet humour aurait moins de saveur si nous n'étions aussi, en tant que spectateurs, à la fois innocents et coupables. Innocents parce que nous ne savons rien, coupables parce que nous croyons tout. La machine-Lang est infernale : elle a besoin de nous comme spectateur, témoin, jury, flic. Nous jouons tous les rôles dans cette comédie de la justice. Mais au dernier plan, nous sommes hahoués et si certains ricanent, ce sera de dépit (on n'aime pas être la dupe d'un film, le pigeon d'un peu de celluloid). Car nous devrions savoir que dans les films

de Lang, il n'y a jamais de preuve absolue, pas de fin, pas de certitude, mais un enchaînement sec d'effets et de causes, de mots et de choses, de caembours et d'objets fétiches, de portes et de secrets derrière la porte, d'amonts fous et d'avals déraisonnables. A l'infini.

Comment voir le film ? Il ne faut pas chercher à être plus malin que lui. Au cinéma, ce n'est jamais une attitude intéressante (à quoi ça ressemble, le visage d'un spectateur malin dans le noir ? à pas grand-chose, c'est même assez ridicule). Et si nous entrons dans le scénario paranoïaque d'*Introuvable vérité*, que ce soit par plaisir, par jeu — pas pour avoir le dernier mot.

Il faut voir le film deux fois : une fois pour le suspense et une fois pour jouer de son humour « à l'envers ». L'humour de Lang, unique dans le cinéma, consiste à fournir au spectateur toute l'information dont il a besoin pour tout comprendre. Mais de la fournir dans le désordre, si bien qu'il ne peut rien en faire. La vérité est invraisemblable parce que les personnages n'arrêtent pas de la dire sans le savoir (ou sans que l'autre soit en mesure de le savoir). Ils n'arrêtent pas de prononcer « innocemment » les mots-clés de l'histoire où ils se débattent. Imaginez des mots croisés où la définition et le mot à trouver sont les mêmes. Quelle colère (ou quel éclat de rire) quand vous découvrez le truc !

C'est un mot, un seul, le petit nom de la femme qu'il a tuée, qui va perdre Garrett et quand le film est fini, rien ne vous empêche de penser avec une terreur gourmande et rétrospective à tous ces autres mots du dialogue qui sont peut-être des mots de passe, mots-gaffe d'une autre histoire qui croiserait celle-ci, aussi mortelle que celle-ci. Cercle infernal, celui de votre imagination.

Je me souviens de la première fois où j'ai vu le film. Je suivais médusé cette histoire de fous où l'innocent est le

culpable, où l'enquêteur est l'enquêté, où c'est le criminel qui milite contre la peine de mort. J'admirais cette façon de raconter toutes ces histoires en une seule, comme pour établir un théorème (je voulais écrire cet article sur Lang sans utiliser le mot « rigueur » : je n'ai pas réussi). J'admirais aussi le respect de Lang pour le public, l'estimant toujours à même de mémoriser tous les éléments du film, ne lui mâchant jamais la besogne. Et puis, soudain, au moment où le vieux journaliste sort sa voiture du garage pour aller au tribunal innocenter le « malheureux » Garrett, l'un un pressentiment. L'homme sort du garage en marche arrière, il est pressé, il recule vers la rue inondée de lumière qui est au fond de l'image. Une seconde plus tard, la caméra est dans la rue, à la perpendiculaire du plan précédent : un camion a renversé la voiture qui flambe, le journaliste et les fausses preuves avec. Horreur. Horreur et logique : c'est cette chose que nous n'avons pas prévue qui devait arriver.

Lang est à la fois le cinéaste qui calcule aussi loin que possible les causes et les effets et celui qui sait vous faire pressentir, par le seul jeu de la mise en scène, l'accident même qui va vous faucher. Une seconde avant (pas deux, pas trois) qu'il n'arrive. Un cinéaste très abstrait et un cinéaste très physique. Un génie (oui, mais comment le punir ? etc).

18 juillet 1981

Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée

Ulrich Edel

La drogue tue, la sociologie aussi

Un cliché, ce n'est ni vrai ni faux, c'est une image qui ne bouge pas. Qui ne fait plus bouger personne. Qui rend paresseux. Sur la drogue, les clichés ne manquent pas. Ils sont tous au rendez-vous de *Moi, Christiane F., treize ans, droguée, prostituée*, filmé dans ce style glauque et plat du nouveau « nouveau » cinéma allemand. Le titre laisse craindre (ou espérer) un film pornographique, mais il paraît qu'il n'en est rien : c'est à l'engrenage cru et sans fard d'une déchéance que nous assistons. Rien ne nous surprendra vraiment, mais tout nous accablera : le sordide des détails, les seringues qu'on lave dans les chasses d'eau des WC, l'asphalte et les grands ensembles, les visages blafards et la tristesse sans fond des enfants perdus sur le trottoir de Berlin, entre le Sound, la « plus grande discothèque d'Europe » (où un soir se produit David Bowie) et la station Am Zoo.

On nous dit (toute la pub est faite là-dessus) que Christiane F. a vraiment existé, qu'elle existe, qu'elle s'en est sortie, qu'elle a parlé des heures devant les magnétophones de deux journalistes, qu'un best-seller s'est ensuivi (en 78) dont les droits d'adaptation à l'écran furent vite acquis (en 79), précédant le tournage dû à un certain Ulrich Edel (en 80), et la sortie parisienne du film (été 81). Mais une fois le film fini (sur cette improbable image de gué-

ron), on se dit : à quoi bon ? A quoi bon cette caution du réel, cette tranche de vraie vie, à quoi bon la vraie Christiane F. ? Il suffisait de mettre sur ordinateur toute la littérature sur le sujet, des confessions d'anciens toxicos aux aveux des dealers, en passant par les fiches de police et les rapports médicaux, pour obtenir Christiane F., l'anodine petite fille de treize ans, le portrait-robot d'une enfant de l'inc, l'échantillon sociologique dont on avait besoin pour illustrer le scénario-type, le scénario-robot du film. Qu'un enquêteur fasse un travail d'enquête très poussé sur son sujet, ce n'est pas une chose (ça se faisait même à Hollywood), qu'il se serve des résultats de cette enquête pour se protéger, c'est autre chose. A moins que son but soit de désarmer le spectateur, de le culpabiliser encore plus, de l'empêcher de critiquer le film. Il faut un certain culot pour sortir du film en disant qu'il est glauque et plat, racoleur et confortable. C'est s'exposer à être critiqué à son tour : seul un drogué, un pervers, un esthète peut refuser de marcher dans ce « mariage au vecu ».

Et pourtant, que voit-on dans *Moi, Christiane F.* ? Des fausses piqûres en gros plan, des visages ravagés filmés de trop près, le spectacle pénible d'adolescents mimant pour la caméra le trip, le manque, la prostitution, la mort. Et que nous dit-on ? Des choses vraies, tristes, imparables, des clichés justement : qu'on se drogue par conformisme ou jure, par dépit amoureux, que l'engrenage est terrible, qu'on ne s'en sort pas : le joint mène au fix comme le soft au hard, le fix mène au tapin qui ramène aux fix, et on est jusqu'à l'overdose finale. Cet engrenage a des causes vagues, mais connues : les parents sont indifférents, les familles désunies, un amant vit chez maman, les villes sont insupportables, le sexe est partout, le vrai amour manque. Tout cela doit être vrai. Mais une chose vraie, quand elle arrive à un échantillon sociologique, se met à sonner faux.

Parce qu'il y a aussi la vérité du cinéma, du regard du cinéaste. Et un constat, aussi impitoyable soit-il (et celui-là l'est), ce n'est pas forcément la vérité. Sinon, il faudrait renoncer à la critique de cinéma et tout reverser dans la rubrique « Société ».

Les drogués n'ont pas de chance. Dans la vie déjà, ils en bavent (« *Il n'y a pas de drogues heureuses* » rappelle le Dr Olvenstein après avoir vu le film). Au cinéma, ça ne va guère mieux pour eux. Le drogué – surtout l'enfant qui se drogue – ce n'est pas un personnage, c'est un cas. On ne s'intéresse pas à un cas, on se penche sur lui. On se penche d'autant plus qu'on est bien sûr de ne jamais tomber. Un cinéaste, quand il se met à filmer des drogués (ou tout autre marginal) se transforme en assistante sociale, en médecin ou en flic compréhensif, en macheton refoulé, en journaliste trouble, en psy : jamais en cinéaste. Erreur. Demission. Un « personnage » de drogué, ça n'existe pas au cinéma. Interdit de fiction. Seul compte le cas, la victime statistique, le problème de civilisation. L'eau du bain compte plus que le bébé. Voilà pourquoi un film comme *L'Année des treize lunes* de Fassbinder, autre histoire de marginaux très malheureux, ou même, dans *Neige*, le personnage du travelo en manque, nous touchent et nous en apprennent bien plus que la petite Christiane F. La vraie Christiane a été victime de la drogue, la fausse (l'actrice s'appelle Natja Brunckhorst) a été victime du regard sociologique.

Il y a deux types de films : ceux qui impliquent le spectateur (ce sont les meilleurs) et ceux qui le concernent seulement. Ces deux types de films n'ont rien à voir. Dans le premier cas, le spectateur est impliqué comme individu, comme « sujet », dans sa solitude trouble de « cochon de

payant ». Il est impliqué par ce qu'il ne faut pas avoir peur d'appeler l'art du cinéaste : son vouloir-dire, son savoir-faire, sa morale. Dans le second cas, le spectateur est concerné comme citoyen, appartenant à une communauté « normale » et qui vote. Que faire face à la drogue ? Si je suis un peu lâche, je réclame plus de crédits pour plus de centres de désintoxication, si j'appartiens au PCF, je vais dénoncer un petit dealer arabe de la banlieue parisienne (mais ça, c'était avant Mitterrand !), si j'ai une belle fille et un cœur sensible, je suis accablé devant tant de technique d'amour. Mais c'est trop tard. L'amour, il en fallait avant, avant que l'engrenage ne se mette en route. L'amour va de pair avec la fiction : on aime un personnage, puis un cas.

Moi, Christiane F., treize ans, droguée, prostituée n'a de plus que le nom. Il s'agit de tout autre chose : d'une simulation auto-érotique qui, pour être vraiment opérante, devrait passer un soir de grande écoute à la télé, avant un débat où des spécialistes viendraient gravement nous faire oublier que, pendant deux heures, nous avons été des voyeurs et rien de plus. Il s'agit donc bien d'un film porno.

24 juillet 1981

Monsieur Arkadin : Le génie encombrant

Il y a des films qu'on ne peut pas raconter. Parce qu'ils n'ont pas d'histoire ou qu'elle est faible, embrouillée ou banale. Il y a aussi des films (plus rares) qu'on ne peut pas raconter parce que tout le plaisir consiste à les voir et à les revoir. Si on les raconte, c'est par bouts, par moments, par bons mots. Entre deux visions, on les oublie. Les verrait-on si fou qu'on oublie-

rait toujours « l'histoire », les perspectives, le suspense. Si bien que chaque nouvelle vision sera la première.

Il y a des films comme ça (du *Charme discret de la bourgeoisie* à *Fièvre sur Anathani* en passant par *Non réconciliés*) qui se passent très bien de l'hystérie du spectateur. Films précieux. Au lieu de se conformer à un modèle littéraire (le scénario comme « patron ») ils avancent à la façon des jeux de mots, calembours, cadavres exquis, charades. Le langage étant infini, la gaieté et la liberté de ces films le sont aussi. Ainsi Monsieur Arkadin

Monsieur Arkadin (ou *Confidential Report*), écrit, joué et réalisé par Orson Welles en 1957, ne fut jamais un grand succès. L'étoile du « wonder kid » avait pâli, Hollywood avait attendu le temps qu'il fallait pour réduire ce génie encombrant et les spécialistes du cinéma ne cachaient pas leur préférence pour Kane, les Amberson ou les films shakespeariens. Ils avaient tort, évidemment. Tous.

L'œuvre cinématographique de Welles peut être comparée à une fusée : elle part très vite, avec la mise à feu *Citizen Kane* et elle profite de l'élan acquis pour aller loin, très loin. En route, cette fusée perd tout : son fuselage, ses reacteurs, ses passagers, ses observateurs et finalement son pilote. Seule dans le conformisme vite beat du cinéma américain, elle se met sur orbite et éclaire le chemin à venir du cinéma le plus moderne.

Pas étonnant que pour les jeunes turcs de la Nouvelle Vague (et pour eux seuls), Monsieur Arkadin ait été un grand film qu'il fallait sauver de l'indifférence poite de la critique. La fusée Welles est alors à l'image de l'avion (vide ?) du premier plan du film. Elle est devenue, dans le ciel du cinéma, un météore, un caillou bizarre, un état inconnu de la matière-film. Comment en est-on arrivé là, à cet avion qui dérive entre les nuages ? Réponse de Welles : mine de rien et avec l'élégance du grand seigneur assez sûr de lui pour composer un « divertissement », il hasarde une conception pyrotechnique du cinéma.

Qu'en ressemblerait un film où tous les éléments ne serviraient qu'une fois ? Un film où un personnage meurt dès qu'il a lu une lettre, où une musique peut très bien n'illustrer qu'un plan, où un contrechamp peut être tourné six mois après un champ ? Un film qui épuise ses éléments, qui brûle par tous les bouts, qui meurt ? Réponse : Monsieur Arkadin.

Il y a des vies qu'on ne peut pas raconter. Parce qu'elles sont trop riches ou trop secrètes. Welles pose toujours la même question (celle de « *Rosebud* ») : qu'est-ce qui fait tenir une vie ? Celle d'Arkadin, par exemple. On ne peut pas la raconter. On peut tout au plus donner la règle du jeu : Arkadin est un homme très puissant (on dit que Welles s'inspira de Basil Zaharoff), il possède la « moitié du monde », ses avions lui confèrent une sorte d'ubiquité, il vit fastueusement mais il n'aime personne — sauf sa fille Raina qui l'appelle affectueusement « l'ogre » et qui le croit capable de tout.

Arkadin est pourtant parti de rien. Il a été un aventurier médiocre, « cheap », et cela, il ne veut pas que sa fille le sache. Il profite de ce qu'un autre aventurier médiocre et « cheap » (un certain Van Stratten, sorti tout droit d'un thriller B hargneux), croit pouvoir le faire chanter pour lui demander de faire une enquête sur lui, Arkadin. En effet, plaide l'Ogre d'un air ému, je ne me souviens de rien de ce que j'ai été jusqu'au jour où je me suis réveillé Arkadin. Van Stratten accepte, fait son enquête, desenfouit la vérité, retrouve par devers le monde les témoins du passé d'Arkadin. Mais les témoins meurent l'un après l'autre et quand Van Stratten comprend qu'il a été manipulé et qu'Arkadin a joué avec lui avant de le tuer... Bon je ne puis pas raconter le film.

Il y a des œuvres qu'on ne peut pas raconter, celle d'Orson Welles par exemple. Une œuvre qui ne ressemble à rien de connu dans l'histoire du cinéma. L'Amérique le respecte mais ne lui donne pas un sou pour faire des films. Il est devenu plus un auteur qu'un auteur, plus un personnage qu'un acteur. Depuis

pas mal de temps, on a pris l'habitude de considérer Welles avec l'admiration un peu condescendante qu'on doit au « has been » de genre.

En fait, Welles ressemble de plus en plus à Arkadin. Mais à l'envers. Ce n'est pas son passé qui est mystérieux, c'est son présent. On sait qu'il travaille depuis longtemps, obstinément, sur des films dont on ne sait plus s'il ne les finit pas, s'il ne veut pas les finir, s'il n'y arrive pas ou si, tout simplement, il ne tient pas à ce qu'on les voie. Voilà plus de vingt ans qu'on parle du « Don Quichotte-de-Welles » et il y aurait au moins deux autres films dans les boîtes (*The Deep* et *The Other Side of the Wind*).

En revoquant Arkadin, j'ai été frappé par l'extrême logique du cinéma de Welles. Il a centré tous ses films sur lui, lui comme héros-heros de l'Amérique (*Kane*) de Shakespeare (*Macbeth*, *Othello*), héros grinçant (*Quinlan*), derisore (*Falstaff*). Dans toutes les mythologies, ce qui fait le héros, ce qui le fait souffrir aussi, c'est le mystère de ses origines. S'il ne sait pas d'où il vient, comment saura-t-il où aller ? À un moment, Welles aurait pu faire semblant de le savoir : il n'a pas voulu. Il est resté fidèle à cette idée enfantine : tout le monde a un secret. Pour le moment – coup unique dans le cinéma – il nous prépare ses « œuvres posthumes ».

14 août 1981

LE CINÉMA VOYAGÉ

Mai 1981 *Flash-back*. Les media sont entrés dans les mœurs, les hommes politiques font joujou avec leur image. Coup sur coup, Giscard et Mitterrand inventent un rite.

Un rituel de disparition (Giscard)

Il y a des choses rares à la télé. Un président sortant finissant filmé en train de sortir, c'est rare. Un plan vide à la télé, c'est rare. Un plan vide et silencieux, c'est encore plus rare. Il y a eu un grand moment mardi soir, un peu après 20 heures, entre l'instant où la grande silhouette giscardienne est sortie du cadre (par le bord gauche, en haut) et celui où retentirent les accents (pompiers) de *La Marseillaise*. Un moment de télé inattendu et réussi, nouveau et intéressant, dont Giscard fut l'auteur-interprète. Car il fallait être au moins Giscard pour imposer à la télé ce que la télé, de tout son être, refuse : le silence, le vide, le rien. Il fallait avoir le pouvoir d'un Président sortant, l'avoir encore pour quelques secondes, pour tenter d'inventer sous les yeux ébahis de la France un rite. Un rite de disparition, rien moins.

Dans un vieux film de Cecil B. DeMille (je veux bien vous en dire le titre, c'est *Les Conquerants du nouveau monde*), Gary Cooper epoustoufle de naïfs Indiens en leur apparissant soudain au milieu d'un nuage de fumée. C'est quelque chose comme ça qu'a réussi Giscard hier soir, mais à l'envers.

Car ce n'est pas ce qu'il a dit qui a compté. Ce n'est pas son faible « *Bonne chance la France!* » qui marquera les téléspectateurs, c'est ce plan vide, insupportablement vide, c'est cet homme qui s'enfonce lentement dans la profondeur du champ, qui se rapproche du bord, qui est, comme on dit dans le jargon cinéophile, « *hors-champ* ».

Depuis le 10 mai, il y avait déjà « *Giscard battu!* » Soudain il y a « *Giscard hors-champ* ». Hors-champ, Giscard est vraiment battu. A huit heures, la speakerine hésite encore : « *Monsieur Giscard d'Estaing, président de la République* ». A huit heures cinq, elle n'aurait plus hésité.

C'est sous son septennat que, face aux media, le grand public est devenu moins naïf, plus malin. Le grand public sait que les choses existent peut-être, qu'il se peut qu'il y ait des guerres et des hommes pour les faire, mais que tout cela n'est rien sans le baptême du feu télévisuel. C'est à partir du moment où les choses et les gens passent à la télé qu'ils se mettent à compter. Quand ils deviennent irréels, hyperréels à force de s'inscrire dans ce rectangle de lumière.

Pourtant, jusqu'ici, l'enjeu, le but suprême était d'occuper la télé comme on occupe un terrain, comme on monte la garde, moins pour y faire passer un message que pour empêcher tout autre message de passer. Plus pour faire obstruction que communication. Il y a quelques années, Godard remarquait amèrement que seul le chef de l'Etat avait le droit de parler à la télévision une heure d'affilée, que c'était là le signe le plus tangible de son pouvoir. C'est même pour ça qu'à la télé, on n'aime pas beaucoup les conteurs : ils sont une menace, ils risquent de nous redonner goût à la durée. Parce que la télé, c'est comme le disco, comme notre cerveau, ça doit donner le sentiment que ça ne s'arrête jamais, sans jamais nous donner le sentiment d'une durée. La télé ne dure pas. Le vide, un vide qui dure, le silence, un silence qui s'ins-

taillé, c'est l'horreur, l'abomination. Alors, avec son plan vide, Giscard casse *in extremis* quelque chose de la fausse bonne santé de la télé.

Ce plan, il faut le dire, est beau. Ce bureau déserte, ces tentures bleuâtres sont beaux. Nous autres, cinéophiles de la fin du XX^e siècle, nous avons une prodigieuse mémoire de ce genre d'effets de mise en scène. Nous en avons beaucoup vu chez ces cinéastes fous de hors-champ, ceux qui érotisent les bords du cadre, qui en font un objet de délice et d'horreur. Dedans? Dehors? Sortira? Sortira pas? Le plan vide, vidé, plein encore de l'écho de la présence de l'acteur, tel le lieu du crime après le départ du criminel, nous y sentons un truc de cinéaste.

Entre cinéma, télévision, publicité, il y a des courants qui passent, des échanges qui se font en silence, des bouts de rhétorique communs. Il faudra de plus en plus mélanger tout ça. Il faudra mélanger les torchons et les serviettes, la serviette-cinéma et le torchon-télé. Jusqu'ici on avait besoin de la caution des grands visionnaires, de Walter Benjamin à Marshall Mac Luhan, d'Eisenstein à Godard, pour affirmer cette idée, devenue bien rebattue aujourd'hui : que la mise en scène, la « mise-en-vitrine » d'un chef, d'une star ou d'un produit, c'est une affaire de rhétorique. Et rien de plus.

En 1981, il est significatif que dans sa volonté de redonner un peu de dignité au spectacle politique, Mitterrand, si teur pourtant exécrable, ait pris en mains la mise en scène du face à face télévisé avec Giscard ; que, bien conseillé, il ait imposé les modalités techniques, donc les effets esthétiques de l'émission. Ayant imposé la forme de l'affrontement, il a gagné. Moins à cause de ce qu'il a dit que de ses choix « de cinéaste » : pas de contrechamp, la caméra toujours sur celui qui parle, pas de hors-champ, surtout pas de manipulation électronique de l'image.

Face à cette volonté de tout suturer, le petit *one man show* de Giscard a quelque chose de prunesautier. Comme quelqu'un qui dit « *puisque c'est comme ça, je m'en vais, na!* ». C'est ce *na!* qui est historique.

21 mai 1981

Un rituel d'apparition (Mitterrand)

D'abord, le pré-générique : un homme sort de la foule et s'avance vers nous. La caméra le capte au moment où il gravit les marches d'un bâtiment imposant. Il est en contre-plongée, seul, très seul. Il est bien mis, un peu raide, mais il sait où il va. Puis la caméra est placée plus loin et laisse venir l'acteur : elle n'en finit pas de le « voir venir ». Ses pas résonnent, de la musique (classique) se fait entendre : la réverbération du son laisse supposer un bâtiment de grande dimension. L'homme se rapproche. Sait-il qu'il est filmé? Est-ce qu'on va lui dire qu'il a été filmé pour la *La caméra invisible*? Ce n'est pas sûr. Va-t-il parler? Encore moins. En tous cas, il tient une fleur à la main.

Entre par la gauche du cadre, il en sort logiquement par la droite, une fois que la caméra, en pivotant, a découvert un amoncellement de marbres et de statues avec ces simples mots : Convention nationale. L'homme a un regard pour eux. Hésite-t-il? Non, mais il s'éloigne et disparaît de l'image. Rusée, la caméra le devance et cadre une trouée de lumière douce et dorée où notre acteur vient soudain s'inscrire.

Un plan plus rapproché le montre immobile, méditatif. Le suspense serait intolérable s'il ne se dénouait brusquement : l'homme fait un pas de côté et dépose la fleur

c'est une rose! — sur un bloc de pierre où sont inscrits les simples mots : Jean Moulin. Enhardi par son geste, il le reitere sur deux autres tombes, celle de Victor Schœlcher (« *qui abolit l'esclavage en 1841* » nous dit un sous-titre) et celle de Jaurès. Nous sommes donc au Panthéon. Lorsque la caméra s'attarde sur les six lettres gravées du mot Jaurès, la musique se fait plus forte. L'effet est saisissant. N'ayant plus de fleurs, l'homme s'en va comme il était venu : seul. Fin du pré-générique, début du film, c'est-à-dire du septennat.

Ce petit film n'est pas sans mérites, même si, dans le genre monumental-digne ce n'est ni *Ivan le terrible* ni *La Terre des pharaons*. Renseignements pris, son auteur est Moati et sa star unique Mitterrand. C'est un vrai film, avec répétitions, doublures, accessoiristes (pour les roses) et tout. Décidément, les grands moments de cinéma ne sont pas à Cannes mais sur les 625 lignes quotidiennes de nos téléviseurs. Car ce petit film, c'est la réponse de Mitterrand au défi médiatique de Giscard.

On se souvient que celui-ci avait tenté d'inventer en direct un rite de *disparition*. Mitterrand se devait de relever ce défi en inventant un autre rite, un rite d'*apparition* bien sûr. Un rite d'entrée dans le champ. Celui de la caméra et celui de l'histoire. Giscard avait dit « *au revoir* » à la France à partir d'un studio de télévision. Ce faisant, il avait implicitement assimilé la France à la télévision française. Dangereuse métonymie. Une fois déjà, il s'était trompé, s'adressant aux téléspectateurs en les appelant « *mes chers téléviseurs* ». C'était là son « *idée de la France* » une idée courte, cynique, sans mémoire mais non dénuée d'une certaine ironie. De la part de Mitterrand, c'eût été une grave erreur que de rester prisonnier de ce décor-là, de revenir exactement dans le fauteuil laissé vide par Giscard. Il a donc, lui aussi, tenté quelque chose : obliger la télé à

aller à lui, à le filmer là où elle ne va jamais, au Panthéon, c'est-à-dire chez les Morts.

Le message est clair et nul doute qu'il a été entendu. Souci de légitimation, volonté de s'inscrire dans l'histoire de France (une double histoire, celle des vainqueurs et celle des vaincus), volonté de décider de sa propre généalogie en allant choisir « ses » morts, en allant les désigner, non du doigt (ça ne se fait pas) mais de la rose. Dans toutes les mythologies, le héros doit se présenter seul devant les morts mais sous le regard des vivants médusés. Il faut être trois pour créer un événement symbolique. Ce que Mouton a filmé, c'est la « mise-en-solitude » de Mitterrand, arraché puis rendu aux vivants après un détour chez les Morts sous le regard électronique de la caméra. Cela change de l'amnésie giscardienne, et de son inaptitude au pathos. Cette résurrection de la mythologie républicaine a un côté guilleret, même si elle ne peut que déboucher très vite sur une esthétique franchement pompière (dont ce petit film donne un avant-goût).

Un peu de pompiérisme, pourquoi pas ? Pour le moment, il y a de l'émotion, ne serait-ce que dans cette volonté d'émouvoir ou d'être ému qui a marqué toute la cérémonie. Et puis, on verra bien si cette idée selon laquelle la télé est un médium froid est si vraie que ça. On va voir si la télé porte en elle une fatalité de dé-réalisation, de dé-ritualisation, de dé-sacralisation. C'est le nouveau défi de Mitterrand à Mac Luhan. A suivre.

Tout cela, c'était ce qu'on voyait à la télévision, avant-hier soir. Plus tard, sur la même chaîne, il m'a semblé que le même film, le même voyage au pays des morts, se reproduisait : un jeune homme s'avance comme aimanté dans un décor sombre et sinistre, il rencontrait un ami qu'il croyait avoir perdu de vue depuis longtemps et ils se mettaient à parler avec des voix étranges « venues d'ailleurs ».

- Tu as l'air bien pâle... et tu sens la terre ..

Toi aussi

- Et tu vas rester ici longtemps ?

Toujours ..

Renseignements pris, c'était un rêve. Un des rêves dont Luis Buñuel a émaillé le film de la deuxième chaîne, ce soir là. *Le Charme discret de la bourgeoisie*.

23 mai 1981

LE CINÉMA VOYAGÉ

Juillet 1981 *Roland-Garros flash-back. Le tennis comme réserve de métaphores. On se remuote la balle et la balle est dans tous les camps.*

Des balles si lourdement chargées...

Avez-vous déjà regardé un match de tennis « en muet », après avoir coupé le son de la télé ? Oui, sans doute. Vous avez dû constater à quel point ce n'est plus la même chose : bien sûr, c'est toujours très beau à voir, chorégraphique et tout, mais il y a soudain un fort sentiment d'irréalité, de gratuité, une joliesse un peu lassante. Il manque le son : la rumeur de la foule, les annonces de l'arbitre en anglais, le rugissement de Connors etc. Il manque surtout le bruit de la balle, la scansion régulière de ce bruit qu'il n'est pas exagéré de comparer aux battements d'un cœur. Si vous avez joué au tennis et que vous êtes devenu aveugle (hypothèse absurde, j'en conviens, mais utile à ma démonstration), vous savez identifier au son la nature des coups : une

première et une seconde balle de service ne font pas la même musique, un ace produit un son particulier, un lob lifté et une volée haute ne se ressemblent pas. Et si, aveugle ou pas, vous n'avez jamais joué au tennis de votre vie, c'est pareil : le son de la balle est ce qui vous maintient dans le match, ce qui vous permet de ne pas disperser votre attention sur les mille petits incidents de l'image. Ce son vous permet de ne pas tout voir, c'est-à-dire qu'il règle votre vision.

Avez-vous déjà vu une balle de tennis ? Oui, sans doute. Au moins une de ces vieilles balles qu'on lance aux récréations contre les murs des lycées, dégonflées, velues, mortes. Et ces balles qui, l'espace de quelques jeux, jaunes à Roland-Garros et blanches à Wimbledon, sont frappées avec une grande violence avant d'échoir aux enfants qui les ramassent ? La balle de tennis est sans couture, son poids ne doit jamais dépasser 58,47 grammes et son diamètre ferait scandale s'il était inférieur à 0,0635 mètres. La balle de tennis, c'est très concret.

Avez-vous déjà pensé à ce que représente une balle de tennis ? Par exemple, si vous êtes téléspectateur, elle représente votre regard. C'est pourquoi on place toujours les caméras en hauteur, pour que vous ne perdiez rien de ses trajectoires, pour que vous ne perdiez pas votre regard de vue et pour que vous puissiez distinguer, de votre fauteuil, entre les ignobles balles « fautes » et les irréprochables balles « bonnes ». Comme il est toujours flatteur d'être mis dans une position d'arbitre, vous ne vous demandez pas trop si on ne pourrait pas, *des fois*, filmer le tennis différemment. Laisser tomber, si j'ose dire, la balle, la perdre un instant de vue ? Mais ça, c'est une autre histoire.

Pour les petits joueurs, même pour les bons joueurs, la balle est un objet dont il faut se débarrasser à tout prix et dans de bonnes conditions si l'on veut bien jouer au ten-

nis. Mais pour les grands joueurs, il en va tout autrement. Il doit bien y avoir un moment où cet objet concret, velu et réglementaire devient abstrait, idéal et fantasmatique. La balle, dans sa course effrénée de part et d'autre du filet, devient porteuse de beaucoup de choses : de haine, de phobies, d'affirmation de soi, de peur de gagner, d'envies de perdre ou de punir. Chacun des joueurs, tour à tour, se précipite vers elle, composant une sorte d'énigme chorégraphique. Et qui nous dit que ce n'est pas une partie de son corps qu'il renvoie ? Ou de son âme ?

Prenez Connors. Comme on dit, il « rentre dans la balle » et, qui plus est, en criant. Il fait même plus que ça : il s'enroule autour d'elle, à la manière d'un pelotari face à un grand fronton. S'il pouvait la suivre jusque dans le camp adverse, il le ferait. Parfois, n'y tenant plus, il brise un tabou et saute par dessus le filet (c'est défendu) essayant de nous faire comprendre que la balle et lui, c'est pareil, c'est la même chose. Il est un formidable combattant qui veut être partout et quand il frappe la balle, c'est lui-même qu'il propulse pour le plus grand plaisir du public qui comprend intuitivement tout ce qu'il y a de générosité dans la façon dont Connors est la balle.

Prenez Borg maintenant. C'est un joueur pas très bavard, désespérant de lucidité et de modestie. Pourtant, il dit toujours la même chose : je suis le meilleur parce que je joue toutes les balles comme si c'étaient des balles de match. Pour lui, pas de balles mineures, que des coups majeurs. S'il jouait contre vous, non seulement il vous battrait (par 6-0, 6-0, 6-0) mais il trouverait le moyen de jouer chaque balle comme si sa vie en dépendait. Il exagère, j'imagine une fois battu. Mais non. La suprématie de Borg toutes ces dernières années a tenu à cela : pour lui la balle n'est que la balle, elle ne représente rien, elle n'est chargée d'aucun affect, ne porte aucune haine, aucun souci

de plaisir et d'être aimé. Comme dirait Gertrude Stein : « a ball is a ball is a ball is... ».

Reste le mystère MacEnroe. Regardez-le entre les échanges, c'est tout le contraire de Borg. Borg est un mobile qui ne doit jamais s'arrêter : son jeu de jambes, sa façon de regagner à petits pas la ligne de fond, de bouger constamment, cette présence impressionnent tous ses adversaires. Sauf MacEnroe. Entre deux coups de raquette, pendant un temps qui peut être infinitésimal, l'Américain se défait, se désarticule, s'absente. Je ne parle pas de son esprit, plus vif que celui du renard, je parle de son corps et de ce bout d'inconscient qui passe dans son corps. Il est si fier, si orgueilleux qu'il semble toujours un peu surpris de voir la balle revenir vers lui. La balle pour lui, c'est l'autre, moins l'adversaire que l'adversité : ce qui l'oblige, pour notre plus grande joie, à faire face.

7 juillet 1981

L'Homme de fer

Andrzej Wajda

Wajda a réalisé à toute vitesse le premier film « 100% sincère » du cinéma polonais. En fait, sa sincérité est moins intéressante que sa vitesse.

Dès août 1980, un homme s'active sur les chantiers navals de Gdansk. Évidemment, c'est Wajda. Le succès foudroyant de *L'Homme de marbre* lui donne le droit de se faire plébisciter un autre film. Ce ne sera pas « Le fils de l'homme de marbre », mais (les ouvriers y tiennent), *L'Homme de fer* : les métaphores ont la vie dure.

Il faut faire vite. Qu'à cela ne tienne. Wajda a toujours

tourné beaucoup et vite (et souvent vite et mal). Premier cinéaste polonais, le premier à avoir rompu avec l'esthétique stahniennne (*Une fille a parlé* date de 1954 : il avait vingt-huit ans), le premier Président de l'Union des cinéastes polonais (en 1979), le premier à être « sur le coup » des événements de 1980 qu'il avait – c'est indéniable – anticipés avec *L'Homme de marbre* : il a toujours été le premier. « Dieu a créé le monde pour que Wajda puisse le filmer », dit-on pour rire dans les milieux du cinéma polonais. Raison de plus pour filmer ces créatures de Dieu que sont Walesa et Madame Walentinowicz, pour faire revenir des archives les images censurées de 1970 et pour montrer les scènes coupées de *L'Homme de marbre*.

Question « grands sujets », il ne reste plus guère aux Polonais qu'à filmer le Pape (mais Zanussi vient de le faire et on verra son film à Venise) et le Diable (Zulawski l'a fait, mais pas en Pologne). Quant à Penderecki, il a écrit la musique de la cérémonie de commémoration de 1970 (mise en scène par Wajda) et c'est par la lecture d'un poème de Miłosz que commence *L'Homme de fer*. Je crois n'avoir oublié personne.

Décidé vite, écrit vite, tourné vite, *L'Homme de fer* est aussitôt – politique oblige – couronné à Cannes. Bâclé, comme tous les Wajda, béant et bizarre, il se présente comme un poster géant où sont représentés dix ans d'histoire polonaise, de Gdansk 70 (massacres, exit Gomulka) à Gdansk 80 (Solidarité, exit Gierek). Ces dix ans sont vécus par le couple vedette de *L'Homme de marbre* (Krystyna Janda et Jerzy Radziwiłowicz, plus qu'excellents) et sont en même temps reconstitués par un journaliste alcoolique et déchu qui s'appelle Winkiel (Marian Opania, moins qu'excellent). Un poster, c'est comme une photo de famille, il manque toujours quelqu'un, la pose n'avantage pas tout le monde, le moindre oubli fait symptôme. Je laisse donc

à d'autres (de préférence dans la rubrique politique internationale) le soin de dire si l'image que donne Wajda de la Pologne est complète, honnête ou truquée. Il m'a semblé néanmoins qu'il n'y manquait aucun des grands moments de cette décennie mouvementée, le mouvement intellectuel de 68 et sa répression, le mouvement ouvrier de 70 et sa répression, le hiatus entre les deux mouvements, puis l'opposition ouvrière de 76 (Ursus, Radom) et – terminus – Gdansk 80, Solidarité et « Lechek » Walesa dans un petit rôle.

Wajda se charge donc d'une mission historique : réaliser le premier film polonais 100 % sincère. Malgré une rare propension à comprendre les raisons de chacun et à prendre en compte les intérêts de tous, malgré une habileté hors du commun, il semble qu'il n'y soit pas parvenu tout à fait. Le film, sorti récemment à Varsovie, a déçu. Walesa l'aurait même critiqué. *L'Homme de marbre* était un projet mûri pendant de longues années, *L'Homme de fer* sent trop le « scoop », fleur de l'opportunisme. Pourtant Wajda, malgré sa situation de héros national et intouchable (au moindre ennui qu'on lui fait, il menace de s'expatrier), est un des rares cinéastes polonais qui tente encore de filmer les ouvriers. Les autres, plus jeunes que lui, y ont renoncé. Les Zanussi, Kieslowski, Kijowski, Holland préfèrent parler de leurs problèmes à eux – ceux d'intellectuels très mal dans leur peau. Ils y gagnent en vérité. Pas Wajda qui reste pris entre deux histoires qui se sont souvent tourné le dos : celle des luttes ouvrières et celle des mouvements intellectuels. Dur à concilier, difficile de plaire à tout le monde (or Wajda veut plaire, c'est un cinéaste très narcissique).

Je suppose donc que, dans cet *Homme de fer*, les ouvriers auraient préféré revoir leur vécu sous forme d'images d'Épinal (c'est humain, mais jamais très intéressant), tandis

que les intellectuels ont dû être choqués par le masochisme de Wajda faisant d'un journaliste éthylique et lâche, le tremblant Winkiel, l'agent de la vérité. Qui sait ?

Il y a deux pôles au film. D'un côté, le couple d'opposants (Agnieszka a épousé Maciek, le fils de Birkut, qu'elle rencontrait à la fin de *L'Homme de marbre*, elle a renoncé au cinéma, elle est devenue la femme de l'« homme de fer », elle l'aime et elle partage ses idées), de l'autre, il y a le journaliste. Celui-ci revient de loin : ses chefs (immondes) l'ont envoyé à Gdansk pour faire un reportage-radio sur Maciek dans le seul but de le salir et de le disqualifier auprès de l'opinion publique. Winkiel va bien à Gdansk, mais il ne parlera jamais à Maciek, il aura même le plus grand mal à pénétrer dans les chantiers en grève et les deux ou trois témoins de la vie de Maciek qu'il rencontrera lui en brosseront un portrait tel qu'il finira par renoncer à son enquête. Ironie : au moment où il trouve le courage de téléphoner à Varsovie pour donner sa démission, ses chefs (immondes) ont déjà sauté et il reste seul. End pas trop happy, quand même.

L'obsession de Wajda à utiliser un mode de narration type *Citizen Kane* est payante. Elle évite le récit trop linéaire, la prévision du passé édifiante avec morceaux de bravoure et héros positifs. Cette approche kaléidoscopique a aussi une autre raison, que je crois plus profonde. Le projet « idéologique » de Wajda ne consiste pas seulement à raconter l'histoire de la Pologne depuis trente ans à travers deux ou trois destins individuels, mais aussi à réconcilier le maximum de gens. Les réconcilier avec eux-mêmes, avec les autres, avec leur passé, avec le cinéma. Ce projet « patriotique » est assez difficile à imaginer (et à aimer) vu d'ici. En Pologne, au contraire, les médias officiels ayant toujours menti, c'est au cinéma que revient la mission de concocter une nouvelle image de la Pologne, une image dans

laquelle puisse figurer un maximum de Polonais. Il faut montrer un peuple qui lave beaucoup de linge sale mais qui, l'ayant lavé, l'expose joyeusement. Le cinéma lave plus blanc. En cela, le cinéma de Wajda est quand même plus démocrate que celui d'un Zanussi, uniquement occupé à trouver des « justes » pour les voir souffrir.

Ce rôle que Wajda s'est donné et qu'on ne lui conteste plus est donc celui d'un *repêcheur*. Même en eaux troubles. D'où, évidemment, opportunisme, volontarisme, ambiguïté. Je ne vois guère aujourd'hui que Fassbinder qui dans ses deux derniers films (*Maria Braun* et *Lili Marleen*) ait tenté quelque chose d'aussi ambitieux et d'aussi trouble : sortir un peuple de sa culpabilité morose, lui dire qu'il n'est pas si mauvais que ça, l'aimer parfois contre lui-même. Le peuple allemand doit pouvoir dire que, tout coupable qu'il ait été, il a beaucoup souffert. Le peuple polonais doit pouvoir dire qu'ayant vécu (plus ou moins bien) dans le mensonge, il y a mal vécu. Winkiel est un intellectuel vendu au pouvoir mais il le sait, l'homme de marbre était manipulé, mais il y croyait. Les fils doivent être fiers de leurs pères : c'est ça, la leçon finale de *L'Homme de fer*. En France, comme repêcheur, nous n'avons guère que Lelouch (et, depuis *Le Dernier Métro*, un peu Truffaut), mais outre que Lelouch est moins habile et plus naïf, l'histoire de France est une des plus refoulées qui soient. Pas facile.

Le projet « patronique » de Wajda exige bien sûr une forme cinématographique simple et traditionnelle. *L'Homme de fer* est un film compliqué mais pas complexe. Il faut un cinéaste un peu académique et Wajda est justement ce cinéaste. Il a une approche vieillote du cinéma, un cinéma de l'idée-à-faire-passer, du rendu, du lèche illustratif, un cinéma sans mystère, un cinéma qui est resté émerveillé devant *Citizen Kane* et qui n'a rien connu des aventures (terrifiantes) du cinéma moderne.

Car pour *L'Homme de fer*, il y a gros à parier que l'on parlera de tout, sauf d'esthétique. Les naïfs confondront le poster avec la réalité et les malins diront qu'il s'agit d'un simulacre et rien de plus. Il y a pourtant quelque chose de très intéressant dans les derniers films de Wajda (dans *Sans anesthésie* par exemple), c'est qu'il est en passe de devenir le cinéaste le plus rapide du cinéma contemporain, son sprinter numéro un. On pourrait dire qu'il y a trois vitesses dans *L'Homme de fer* : une vitesse lente, une vitesse moyenne et une vitesse ultra-rapide. La vitesse lente, c'est celle de la mise en place du poster, la vitesse moyenne, c'est celle du récit-enquête et la vitesse ultra-rapide, c'est celle des acteurs en mouvement. La vitesse lente n'a pas grand intérêt : c'est l'horrible tradition du lèche pictural-baroque polonais (genre *Bois de boulaux*) : scènes pompières, attendues, petits détails piqués par la caméra comme des amuse-gueule, pour « faire cinéma » : on n'est jamais loin du chromo social-glauque, du patronage héroïque (encore Lelouch). La vitesse moyenne est déjà plus intéressante : c'est celle du puzzle, de la vérité qui prend peu à peu un visage à mesure qu'elle se reflète sur celui de l'enquêteur. Sauf que, dans le genre, cela fait longtemps que nous avons vu mieux (de Welles à Resnais). Reste la troisième vitesse, la vitesse grand V, ou grand W, celle des corps, et là, il faut dire que Wajda époustoufle. C'est dans la frénésie, le speed, la perte d'équilibre, le décor qui change à vue, le zoom rapace, qu'il invente.

Je n'ai jamais trouvé que Wajda était un cinéaste très passionnant, mais je suis prêt à le tenir pour un grand *teleaste* et à le situer quelque part dans l'histoire de la télé plutôt que dans celle du cinéma. Le montage a disparu, remplacé par des inserts sauvages montés à la six-quatre-deux. Le hors-champ n'a plus de raison d'être puisque la menace est partout. Les acteurs n'ont plus rien à com-

poser puisque la caméra fouaille leur visage (on pense au Bergman dernière manière) C'est quand la caméra est aussi alcoolique que Winkiel, quand elle est à deux doigts du delirium, que le film étonne C'est quand il va très vite et qu'il pare au plus pressé, quand il bat les Américains sur le terrain (je ne dis rien des Français, ces tortues), que Wajda trouve une *forme* de cinéma. Une sorte de super-relé furieuse qui fait penser au docudrame américain, en plus stressé encore. Alors, à bas le vieux cinéma historique et vive la télé hystérique!

Car je veux bien que Wajda se sente obligé de me tendre un poster de la Pologne avec Walesa en prime, mais je ne suis pas obligé de croire qu'elle est là, la Pologne Et si elle était dans la vitesse survoltée des corps, dans le jeu éternel des acteurs? Et si le vrai document sur la Pologne était dans la façon qu'a Krystyna Janda (sublime) de trer sur sa cigarette? Ou dans ses tics? Ou dans cette scène extraordinaire où, en un plan deux mouvements, Maciek est mis à pied dans l'usine? Ou encore dans la nervosité de Winkiel quand, à peine installé dans son hôtel, il laisse tomber par mégarde son bien le plus précieux, une bouteille de vodka, et que, devant cette vraie tragédie, il ne sait rien faire d'autre que d'en récupérer le contenu en l'épongeant avec une *serpillière*?

19 août 1981

La mort de Glauber Rocha

Génial et gênant, le plus connu et c'est sans doute le plus grand - des cinéastes brésiliens était un peu oublié. Cinema

novo, tropicalisme, tricontinentalisme sont loin? Glauber Rocha, lui, n'oublait rien

La dernière fois que j'ai vu Glauber Rocha, c'était dans le bureau des *Cahiers du cinéma*, près de la Bastille Je ne le connaissais pas, mais j'avais vu ses films dix ans plus tôt. Plus personne ne parlait de lui, sauf pour dire qu'il était devenu fou ou qu'il s'était compromis avec le régime militaire brésilien. Il était venu en France montrer, presque en catimini, son dernier film, un film où il avait mis beaucoup de temps, d'argent et de travail et qui avait laissé les festivaliers de Venise pour le moins perplexes. Cela s'appelait *L'Âge de la terre* et ne ressemblait à rien de connu. Un film torrentiel et halluciné. Un *Omnifilm*ique, ni plus, ni moins. Glauber était à Paris pour tenter de distribuer le film, rendre des alliances, faire le pont. Il parlait beaucoup, il délirait sans doute. rien de ce qu'il disait n'était insignifiant.

Nous lui demandâmes aux *Cahiers*, s'il accepterait d'écrire ou de dire quelque chose à propos de Pasolini qu'il avait connu et à qui nous consacrons alors un numéro spécial. Il s'enferma dans un bureau, et, n'ayant nul besoin d'interviewer, parla seul des heures devant un petit magnéto. Mal à l'aise, nous entendions sa voix véhémence, le charme de l'accent brésilien en français, le règlement de comptes rageur et affectueux avec PPP, les reproches *post mortem*. C'était déjà un dialogue de morts. Nous ne le revîmes plus car il partit pour le Portugal où il semblait travailler à un projet de film. Il vient de mourir, à son retour au Brésil, des complications d'une maladie dont nous ne savions rien.

Des grands semeurs de trouble du cinéma moderne, Glauber Rocha était peut-être le plus loin de nous. D'abord parce qu'à partir des années 70, sa réputation devint fran-

chement mauvaise : il avait retourné sa veste, il avait dit du bien des régimes militaires de Geisel puis de Figueiredo et l'organisme d'état de cinéma, l'Embrafilme, avait englouti beaucoup d'argent dans ce film-fleuve et fou, l'ovni-*Âge de la terre*. Ensuite parce que, au fond, il avait toujours été loin, aussi loin de nous que le Brésil peut l'être. Il n'y avait eu rapprochement que parce qu'à cette époque de folies, il y avait encore quelque chose qui s'appelait « l'histoire du cinéma » qui tissait sous nos yeux les alliances les plus paradoxales. Glauber Rocha pouvait discuter du montage eisensteinien avec Godard, dire en quoi Faulkner était un écrivain cinématographique, ou paradoxe, pourquoi il fallait considérer Buñuel comme un cinéaste « tricontinental ». Il ne semblait pas y avoir de différences entre les guérillas que menaient les « nouvelles vagues » de par le monde, quels que fussent les rivages où elles mouraient. On résistait : on résistait à Hollywood-Mosfilm, avec un mélange de révolte et de pitié. On ne pensait pas encore que l'Amérique avait définitivement gagné dans le domaine des images et des sons.

En 1963, Glauber Rocha et ses amis (Diegues, Hirzsmann, Guerra, Dos Santos, Saraceni, etc.) avaient publié un pamphlet : « Revision critique du cinéma brésilien ». Né à Bahia en 1938, Glauber, comme tout le monde, avait animé un ciné-club et écrit des critiques de films. Comme tout le monde en Amérique latine, lui et ses amis avaient profité d'un moment de libéralisation, d'un répit, pour tenter de changer, de l'intérieur, le cinéma brésilien. Trois films établissent sa réputation : *Le Dieu noir et le diable blond* (63), *Terre en transes* (66) et *Antônio das Mortes* (68).

La critique occidentale, toujours curieuse de folklore et ivre d'étiquetage, aima ce nouveau cinéma, ce « cinéma novo » que Glauber symbolisait. Elle l'aima d'autant plus

qu'elle ne connaissait rien de l'ancien, ni d'ailleurs du Brésil. Puis, à mesure que les militaires reprenaient du poids de la bête (et quelle bête !), elle l'oublia. Renvoyés à leurs contradictions, les têtes de série dudit cinéma novo affrontèrent chacun pour soi la suite des événements : Glauber s'exila en 1971, Hirzsmann se tait, Ruy Guerra ira au Mozambique, seul Diegues devient peu à peu le cinéaste brésilien. Glauber Rocha, le plus évidemment « génial » de tous, aura l'évolution la plus erratique. Deux films-monstres qu'il faudrait revoir aujourd'hui, *Der Leone have sept cabeças* (1969) et *Têtes coupées* (1970), le projet inabouti d'une *Histoire du Brésil*, un film raté en Italie (*Claro*), une apparition-gag dans le *Vent d'est* de Godard, un court métrage controversé (*Di Cavalcanti*), et, pour finir, *L'Âge de la terre*.

Génial mais gênant, figure vaguement admirée, crainte ou méprisée du paysage intellectuel brésilien, personnage public difficile à manipuler, même pour les militaires dont il avait bruyamment (par tactique ?) vanté les mérites mais dont on ne voyait pas comment il pourrait devenir l'otage ou le cinéaste officiel. Trop fou, Glauber Rocha a ainsi brouillé beaucoup de pistes, lassé beaucoup d'amis, dit un maximum d'horreurs. En 1980, à Venise, il se tient très mal et insulte Louis Malle dont *Atlantic City* vient d'être couronné. Partout il voit l'impérialisme américain, partout il voit la main d'Hollywood.

Cela ne datait pas d'hier. En 1967, il déclarait : « idée banale à l'époque — « Les instruments sont à Hollywood comme d'autres sont au Pentagone. Aucun cinéaste n'est suffisamment libre ». C'était l'époque du rêve tri-continental : « Le choix d'un cinéaste tri-continental intervient au moment où la lumière frappe, j'entends lorsque la caméra s'ouvre sur le tiers-monde, terre occupée. Dans la rue, le désert, les forêts, les villes, le choix s'impose et quand bien même la matière en serait neutre, le montage se fait discours. Un discours qui peut être imprécis, dif-

fus, barbare, irrationnel, mais dont tous les refus sont significatifs. » En voyant, quatorze ans plus tard, *L'Âge de la terre*, je me suis dit que sur ce point, Glauber n'avait pas changé. Un film à l'image du Brésil, « peuple verbeux, bavard, énergique, stérile, hystérique » (toujours selon G.R.).

Dans ce film où il ne rusait plus avec personne, où il était seul avec son délire, Glauber faisait revenir à notre mémoire un rêve oublié, celui d'un autre cinéma, autre chose que le « made in USA ». Car cela avait existé, à plusieurs époques, cette idée que les cinéastes de tous les continents pouvaient agencer différemment les images, proposer au cinéma autre chose que son triste devenir-rélé ou son sinistre devenir-musée. Un cinéma de montage, physique et désaccorde, un cinéma-opéra qui nous change de l'opérette américaine. Cela avait existé jadis.

En relisant de vieux entretiens entre Glauber et les *Cahiers*, l'image du prophète intraitable et douteux avec laquelle il avait fini par se confondre s'estompe un peu. Certes, il a été plus que tout autre l'artiste petit bourgeois que toutes les orthodoxies vomissent, l'éternel apprenti sorcier de la politique, inconstant, provocateur, etc. C'était même le sujet de *Terre en trances*, un film brillant et maso : quel dictateur servira le poète ? Pourtant ce qui frappe dans ces entretiens, c'est la prodigieuse culture de Glauber : sa connaissance intime du cinéma (y compris américain), la revendication d'une « brésilianité » et, en même temps, cette idée qu'il y a partout, sous les oripeaux des saints officiels, les idoles des dominés. Derrière lesquelles, parfois, ils se soulèvent. Les films de Glauber sont des westerns ou tueurs de cangaceiros, mysticisme paysan et manipulations politiques forment un seul scénario. Question « folklore », il avait beaucoup à nous apprendre. De formation protestante, fasciné par les rituels catholiques, il sait retrouver derrière eux les dieux africains, der-

rière saint Georges des divinités qui s'appellent Oxosse ou Ogun, derrière l'Église le Candomblé.

Mais attention, il n'y a pas pour lui de vrais et de faux dieux, il y a (diraient Deleuze et Guattari) des dieux qui « sont rhizome », il y a des images qui glissent les unes sous les autres, toutes vraies ou toutes fausses. Ce qui compte ce n'est pas la Terre, c'est l'Âge. Si le mot culture a un sens aujourd'hui, ou sinon au Brésil ? Un cinéaste branché sur les flux d'images, les langues du monde entier, qui sinon Glauber ? C'est un peu le reproche qu'il fait à Pasolini dans le bureau des *Cahiers du cinéma* : PPP a été pervers quand il fallait être subversif, plus grave : il a rêvé d'un Christ-Œdipe quand il fallait un Christ noir et nu.

Pas étonnant si la référence constante de Glauber Rocha, c'est Eisenstein. L'auteur du *Potemkine* est devenu aujourd'hui, dans les ruines de nos cine-clubs, une gloire lointaine et à peu près incompréhensible. On oublie que tout cinéaste débutant dans la partie du monde, qui, elle-même débute (cette partie dite « tiers »), le rencontre sur son chemin. Rien de politique là-dedans. Eisenstein fait revenir le cabaret, le cirque, le travesti, la paranoïa gaie, le goût des formes et de leurs métamorphoses, du petit et du grand, du micro et du macro. La culture encyclopédique et la samba devant les idoles. Faire surgir des choses une beauté impure, métisse. Pour Glauber, le dialogue avec Eisenstein ne cesse jamais. « Même pour Eisenstein, la tentative pour rendre esthétique le Nouveau Monde équivalait à celle de porter la parole de Dieu (et les intérêts des conquistadors) aux Indiens », dit-il. *L'Âge de la terre* c'est un peu, à l'ère de la vidéo, du zoom et du son sur-saturé, la réponse à S.M.E., la troisième partie d'*Ivan le terrible*.

Il a dérouté, inventé, choqué, déçu. Il n'a rien cédé sur son désir. Avec obstination, il n'a cessé de poser une question qui, j'en ai peur, est devenue obsolète : que serait

un cinéma qui ne devrait rien aux USA? C'est peut-être trop demander. Mais qui répondra?

24 août 1981

La Femme d'à côté

François Truffaut

Précautionneux et « vieux jeu », Truffaut? Oui, mais sans filet et à tombeau ouvert. Résultat : un beau film.

Ce n'est plus tellement un secret. On peut donc le dire il y a deux Truffaut. Deux auteurs pour une œuvre double. Un Truffaut-Jekyll et un Truffaut-Hyde qui, depuis plus de vingt ans, font mine de s'ignorer. L'un respectable et l'autre louche, l'un rangé et l'autre dérangeant. Tôt ou tard, ils devaient se rencontrer, se partager un film comme on se partage un territoire. Avec *La Femme d'à côté*, c'est fait. C'est une date, c'est aussi un très bon film, l'un des meilleurs de la maison Truffaut and Co. Je m'explique.

Le Truffaut-Jekyll plaît aux familles. Il les rassure. Il y a toute une série de films signés François Truffaut qui ne sont rien d'autre que la tentative, plus ou moins réussie, de reconstruire des familles. Étrange projet, bien loin du « famille, je vous hais » que l'on avait cru (à tort) entendre dans son premier film (*Les quatre cents coups*). La façon dont Truffaut-Jekyll procède est toujours la même : il pratique une sorte de chimie des affinités et des incompatibilités et à partir d'un élément isolé (par exemple un enfant perdu ou trouvé), il essaie de voir dans quel ensemble on peut l'intégrer, combien de personnages on peut ainsi additionner (un plus un plus un...), jusqu'à ce qu'il y ait saturation. Ces ensembles s'appellent la

Famille (adoptive), la Culture, la Société, le Cinéma (Truffaut est un héritier des grands cinéastes du passé).

Le ménage à trois (de *Jules et Jim* au *Dernier Métro*) est un des cas de figure possible. Mais savoir si un enfant « sauvage » peut être repris dans la famille Homo Sapiens, sous la férule émue du professeur Truffaut-Itard, est un autre cas de figure (*L'Enfant sauvage*). Cette chimie édifiante culmine dans *La Nuit américaine* ou le tournage d'un film est prétexte à montrer « la grande famille du cinéma » et dans *Le Dernier Métro* ou, cette fois, la famille est une troupe théâtrale en France occupée, avec le branchement astucieux d'un auteur juif à la cave, d'une actrice blonde sur scène et d'un jeune premier amoureux et résistant à la vie.

Tous ces petits mondes sont, si l'on veut, la partie Renou de l'iceberg Truffaut, mais sans le mélange de cruauté et de bienveillance bourru propre à Renou. Il y a aussi l'idée d'un théâtre social d'où toute pulsion trop violente doit être gommée, l'idée d'une réconciliation de tous avec tous, un œcuménisme assez craintif.

Le Truffaut-Hyde est tout le contraire. Asocial, solitaire, passionné à froid, fêchiste. Il a tout pour faire peur aux familles car il les ignore absolument, occupé qu'il est à vivre des passions exclusives et privées. Il y a ainsi toute une série de films signés François Truffaut centrés sur des couples bizarres et stériles, dégageant un fort parfum de cadavre ou d'encens. Des couples composés d'un homme et d'une effigie : femme vivante ou morte, image de femme, défilé de femmes, cuisse de femme. Les films de cette série furent toujours des semi-échecs commerciaux et la maison Truffaut et Co, soucieuse de son image de marque, fit en sorte que la branche Hyde ne sorte pas trop souvent, sinon en rasant les murs. *La Peau douce*, *L'Homme qui aimait les femmes*, *La Chambre verte*, appar-

tiennent à cette série Fantômes de collectionneur : *L'Homme qui aimait les femmes* (et qui en meurt), est un beau film sur la solitude de l'homme qui ne change pas auprès des femmes, qui, à ses côtés, se succèdent. Car ce n'est pas telle ou telle femme qui compte, mais la place, toujours la même, qu'elles occupent tour à tour.

Ce qui compte, disait Lacan de Don Juan, c'est qu'il les a « une par une ». Cette place, c'est un autel où l'on adore en secret une effigie, une femme de cire (*La Chambre verte*). Un geste de plus, et les familles sont choquées.

Truffaut-Hyde et Truffaut Jekyll se rencontrent dans *La Femme d'à côté*. Le scénario, *a priori*, n'a rien d'exaltant. Les personnages sont des cadres moyens des environs de Grenoble. Ils sont fades, leur monde est petit (le monde de Truffaut est petit) : ils travaillent tous dans la miniature. Depardieu s'occupe de maquettes de bateaux, Garcin est aiguilleur du ciel (d'où il est, il voit les avions comme des modèles réduits), Michele Baumgartner est femme au foyer et lorsqu'elle décide de retravailler, Fanny Ardant se lance dans un livre pour enfants. Ils sont désespérément moyens, comme des héros de faits divers. Le point de départ du film est celui-ci : un couple vient s'installer à côté d'un autre couple, tout irait bien si la femme et l'un et l'homme de l'autre ne s'étaient connus sept ans auparavant. Choc. Leur liaison avait été orageuse et s'ils avaient cru, les naïfs, en avoir fini l'un avec l'autre, ils avaient tort. Le film sera le récit chaotique du dernier acte de la vie de ce couple. Il ne peut finir que brutalement.

La Femme d'à côté est-il le film où Hyde prend sa revanche sur Jekyll ? Pas exactement. Ce n'est pas non plus un hymne libertaire à l'amour fou, même si on y entend l'écho de cette scène célèbre de *L'Âge d'or* ou un couple

fait bruyamment l'amour au milieu d'une réception mondaine. Mais ce qui est un gag léger chez Buñuel représente pour Truffaut un horizon lointain. L'adultère, pour lui, n'est pas un sujet frivole, plutôt du travail supplémentaire. Non, si *La Femme d'à côté* est un film si réussi et, finalement, si émouvant, c'est parce que Truffaut, ennemi de l'exhibitionnisme des passions et des idées, homme du juste milieu et du compromis, essaie cette fois de filmer le compromis lui-même, d'en faire la matière, la forme même de son film. Non plus compromis au sens péjoratif de « compromission » mais, comme on dit chez les freudiens, « formation de compromis ». Je m'explique (bis).

Le pari de Truffaut avec *La Femme d'à côté*, c'est de sortir de *La Chambre verte*, de mêler le scénario-Hyde (la passion morbide et privée) et le scénario-Jekyll (les autres, la vie publique). De le faire sans que l'un l'emporte sur l'autre, sans que le spectateur ait à choisir entre les deux. Car plus nous entrons dans le détail de la passion, plus nous devons être sensibles aux mille résistances du réel qui la contrarient. Pari impossible ? Équilibre par trop instable ? Une formation de compromis, disent les psychanalystes qui en savent un bout sur les ruses du désir, « satisfait à la fois le désir inconscient et les exigences défensives ». Une formation de compromis c'est un montage entre le désir et la répression.

La Femme d'à côté est l'invention d'innombrables petits montages de ce genre. C'est le côté Hitchcock de Truffaut. Hitchcock, autre puritain épris de vraisemblance (mais c'est peut-être la même chose : un art de sauver les apparences et les apparences, pour un cinéaste, ce n'est quand même pas rien) Hitchcock qui, mieux que tout autre, sut faire passer deux logiques par image, deux vitesses, celle du désir et celle de la censure ou, comme disent les freudiens, principe de plaisir et principe de réalité.

Vers la fin du film, quand Depardieu vient relancer Fanny Ardant dans sa cuisine (tous les deux sont très énervés), celle-ci a le réflexe de lui dire quelque chose comme « si on te demande pourquoi tu es venu, dis que tu es venu réparer le congélateur ». Cette précaution dérisoire, cette façon désespérée de tenir encore au réel, est ce qu'il y a de plus vrai dans le film.

Ce congélateur (que nous ne verrons jamais) est ce qui me touche le plus dans *La Femme d'à côté*. Plus même que la passion fatale des amants. Ce congélateur, il a fallu l'inventer. Ce n'est rien et ce n'est pas rien, cette invention scénarique à laquelle Truffaut (et Suzanne Schiffman) est contraint afin de faire entendre Jekyll chez Hyde et vice versa. De même quand, par accident (par accident, my foot!), la robe de Fanny Ardant se déchire, la laissant presque nue au milieu des autres, nous sommes en pleine formation de compromis : ce gag satisfait à tous les désirs. Elle veut être nue devant tous (hystérie), il veut qu'on la voie nue, le spectateur veut voir l'actrice nue, Truffaut veut bien la lui montrer, etc. C'est ce jeu des quatre coins du désir qui oblige à toujours inventer. C'est un « vieux jeu », certes, mais Truffaut le joue comme personne.

J'aime la façon dont les deux amants traversent le film, les autres, et les lieux comme un *paysage*. Désertique et familier. Pourtant, Truffaut ne filme plus de paysage mais uniquement des corps et des objets. Quand Depardieu, ayant perdu la tête, poursuit et frappe la femme qu'il aime devant les autres consternés, au milieu d'eux, comme s'ils n'existaient plus. Quand les deux scénarios coexistent, quand on hésite entre le gag et le scandale. Un paysage que Truffaut est capable de broser de plus en plus vite, avec une grande virtuosité. Car, par un paradoxe qui n'appartient qu'à lui, son art du compromis le précipite vers un cinéma risqué et sans filet.

Dans *La Femme d'à côté*, l'art de la mise en scène est devenu assez ample et assez libre pour loger dans le même souffle Hyde et Jekyll.

30 septembre 1981

Le Faussaire

Volker Schlöndorff

Beyrouth, la guerre et les médias. Le fardeau de l'homme blanc n'était déjà pas très drôle, le fardeau du grand reporter blanc est sinistre !

En 1980, les jurés de Cannes sont bien embêtés. Tels des Salomon, ils coupent leur Palme d'or en deux. Une demi-palme ira à Coppola (*Apocalypse Now*) et une autre demi-palme à Schlöndorff (*Le Tambour*). Deux films de guerre qui font beaucoup de bruit : deux succès.

Des deux, on a cru un peu vite que c'était Coppola le barbare, le mégalo, l'apprenti-sorcier. Des moralistes se sont plaints qu'un cinéaste loue un pays (les Philippines) pour y rejouer une guerre (celle du Viêt-nam, à peine terminée) à seule fin de filer la métaphore poussive du destin de l'homme blanc, avec la caution de Joseph Conrad (*Au cœur des ténèbres*) et le crâne rasé de Marlon Brando en gimmick final. Schlöndorff, avec son adaptation correcte et académique du chef-d'œuvre de Grass, faisait plutôt figure de conscience malheureuse, d'auteur à l'euro-péenne, digne et cultivé.

En voyant *Le Faussaire*, on se dit que les choses ont dû être moins simples, que taraudé par le désir de rivaliser avec Francis Ford Coppola, Schlöndorff a voulu apporter la preuve qu'il pouvait faire aussi bien, aussi barbare,

aussi mégalô, aussi « gonflé » (dans le sens baudruche) qu'*Apocalypse Now*. Cette preuve ne pouvait s'administrer que sur un champ de bataille. Logiquement, elle ne pouvait mettre aux prises qu'un Américain et un Allemand. La guerre continue.

« *La guerre est partout* », lisait-on récemment dans *Liberation*. Elle hante le cinéma. Réelle ou imaginaire, SF ou rétro, elle revient. Elle revient parce qu'elle est depuis toujours pour les cinéastes paresseux une mine de scénarios faciles. Elle revient parce que nous allons vers une époque de replis chauvins et de reterritorisations paniques. Elle revient parce que le film de guerre est traditionnellement le banc d'essai des nouveautés technologiques (comme le son Dolby qui transforme le spectateur en cobaye hébété). Elle revient surtout parce que dans ce monde où le cinéma, face à la télévision, a perdu la guerre, les Américains ne veulent pas perdre la bataille du cinéma. Les titres sont éloquentes. *Star Wars*, *Apocalypse Now*, *Raiders of the Lost Ark*. Une fois de plus, le film du réel et l'art de détruire ce réel ont partie liée. De quoi frémir.

Coppola était allé rejouer la guerre du Viêt-nam dans un décor philippin. Schlöndorff devait trouver mieux. Tourner dans Beyrouth à moitié détruit, enregistrer « à chaud », sur fond de Liban déchiré, une nouvelle grande méditation conradienne sur le fardeau de journaliste blanc, voilà qui est fait : cela s'appelle *Le Faussaire*.

De quoi s'agit-il ? Un grand journal allemand envoie deux reporters à Beyrouth. Il y a Georg Laschen (c'est Bruno Ganz, l'idéaliste des deux, il a une âme, elle est belle, il souffre) et il y a Hoffmann (c'est le cinéaste Jerzy Skolimowski devenu acteur, c'est le cynique des deux, il ne s'en fait pas trop, il veut son scoop). D'un camp à l'autre, des kataïeb aux fedayin, de la peur à l'indifférence, des

reflexes du corps (courir) aux états de l'âme (réfléchir), notre doublette voyeuse découvre un Beyrouth dangereux mais très vivant. Combines, recherches de l'information, potins des salles de rédaction, bruit des balles et des téléx, slalom dans les combats de rue la nuit, rencontres ordinaires et moins ordinaires : rien ne manque à ce tableau vivant, filmé avec un réel savoir-faire par Schlöndorff.

Il y a là une femme, Amine Nassar, une femme allemande qui aime l'Orient, seule avec son désir qui est de profiter des événements pour adopter un enfant (elle y parviendra d'ailleurs, elle aura une aventure avec Laschen, c'est Hanna Schygulla qui joue ce rôle). A la fin du film, le journaliste perd le nord, confond sa guerre personnelle avec la guerre civile, devient à lui tout seul un champ de bataille, tente d'aller loin, très loin, au bout de lui-même. Revenu en Allemagne, il sabote le scoop et le film finit en queue de poisson.

La guerre du Liban est un décor. Très impressionnant, toujours « beau », même si l'on n'y comprend rien, surtout si l'on n'y comprend rien. L'esthétisme n'est pas loin de l'emporter. Car cette guerre est civile et moderne : elle se rejoue instantanément pour les caméras, fussent-elles schlöndorffiennes, c'est une guerre « immédiatement médiatisée », une guerre-polaroid. Entre ceux qui mettent en scène la mort des autres et ceux qui vendent aux journalistes les photos de ces morts, il y a une chaîne continue d'images, un butin de guerre qui finit quelque part dans une agence de presse.

Dans un hôtel de Beyrouth, un Français « amoureux de l'Orient » (Jean Carmet) sort d'un attaché-case les photos d'un carnage récent et les met aux enchères. Des enfants mènent Laschen et Hoffmann vers un corps carbonisé. Tout a un devenir-image, une seconde mort, payante celle-là. Que faire de ces images, se demande Laschen ? Que

faire de cette chaîne où nous figurons nécessairement, à tel ou tel maillon, comme cadavre, comme photographie, comme maquettiste, comme lecteur ? Que faire de sa belle âme ?

Dans un film vieux maintenant de six ans, Godard posait déjà la question. Le film parlait déjà du Moyen-Orient, il s'appelait *Ici et ailleurs* et ce ne fut pas un grand succès. Devant des photos des victimes des massacres d'Ammann de 1970, Godard se payait l'humour noir de demander (à la cantonade) si ces figurants-là avaient bien été payés, et combien ? La leçon était claire. Quand Godard et Schlöndorff ont commencé à faire des films, on pouvait encore croire que la guerre n'était qu'obscure (*Les Carabiniers*, *Le Coup de grâce*). Aujourd'hui, elle est devenue intégralement pornographique. Il y a des trafiquants d'images comme il y a des trafiquants d'armes. Un cinéaste se situe quelque part dans cette chaîne. Le sait-il ? Avec *Le Faussaire*, Schlöndorff vient de l'apprendre.

Godard arrêta la chaîne, bloqua le spectacle, rumina sur une image, nous imposait sa voix, la voix off et désolée d'un moraliste. A l'autre bout de la chaîne, en bon Américain, Coppola prenait son parti du spectacle, des bunnies, du surf et du napalm, de Wagner et des hélicoptères, de tout ce théâtre aux armées digne d'Abel Gance.

Schlöndorff n'a ni cet humour noir et décapant ni cet exhibitionnisme délirant : résultat, il tombe dans le piège de la pub-Dubonnet, disant l'horreur du spectacle à l'aide du spectacle de l'horreur. Il ne sait pas inventer une distance, il ne sait rien faire de ce spectacle.

C'est qu'il vient d'ailleurs. Il vient du royaume des idées générales et généreuses, des réflexes bien-pensants de gauche. Dans *L'Honneur perdu de Katharina Blum*, il avait déjà mis en cause le fonctionnement de la presse à sensation, le viol de la vie privée, et ce film — un succès —,

n'avait pas peu contribué à forger son image de grande conscience démocrate. Bien. Bien, mais facile. Facile parce que face au mensonge, on peut toujours opposer la vérité. Tandis qu'au Liban, dans cette guerre où il n'a que faire et où tout le monde veut lui vendre quelque chose, les choses sont moins nettes, Schlöndorff ne s'en tire pas mieux que son (mauvais) journaliste de héros.

Georg Laschen ne supporte pas le réel. Ce « réel » ou tout est devenu message, ou tout le monde est devenu médium. Lui qui avait des scrupules, des convictions, il décide de passer de l'autre côté, du côté de l'expérience existentielle. Pour être « comme tout le monde », Laschen décide de faire comme tout le monde, de passer du côté du mal et de la honte. De devenir un saint. Il poignarde donc, fortuitement, au cours d'un bombardement, un vieil homme, un Arabe. Il devient le Lord Jim de la grande presse. De toute façon, son geste est symboliquement annulé par celui d'Ariane Nassar qui « achète » (il n'y a pas d'autre mot, la scène est assez impressionnante) un marmot malnutri. Un de plus un de moins : c'est la guerre, on n'y voit que du feu.

Le film, on le voit, est très ambitieux. C'est bien la réponse à Coppola, la version européenne d'*Apocalypse Now*. C'est la même question qui est posée : de quel crime provenons-nous ? Vu d'Europe, c'est sur le fond du vieux dialogue colonial, fait d'exotisme et d'érotisme, de sexe et de désir de mort, que nous vient la réponse. Une énigme version, assez poseuse, du scénario « fardeau-de-l'homme-blanc ».

Schlöndorff est très intelligent. Il comprend tout, mais trop tard. Il fait semblant d'être devenu un monstre de cynisme au moment où n'importe quel ex-gauche tiers-mondiste a compris, au seuil de ces années 80, que les guerres justes dans les pays pauvres sont d'abord le pauvre

décor de sa psychanalyse personnelle, son divan sauvage. Qu'il n'y a personne à sauver, sinon lui. Nous en sommes là. Si bien que le geste vide et grandiloquent avec lequel Schlöndorff nous prend à témoin des horreurs de la guerre et de la pornographie des media finit par faire partie de cette pornographie même.

29 octobre 1981

LE CINÉMA VOYAGÉ

Novembre 1981, Mogadiscio. Sinistrose en Somalie. Un colloque prouve que le cinéma africain est toujours mal parti.

La (trop) longue marche du cinéma africain

C'est un rite. Régulièrement, l'Afrique se penche sur son cinéma. D'où vient-il? Où en est-il? Va-t-il quelque part? « Which way ahead? », demandait l'affiche géante du premier symposium du cinéma panafricain (le MOGPAPS), qui vient de se tenir à Mogadiscio (Somalie) du 12 au 20 octobre derniers. Cette question est aussi ancienne que les indépendances africaines : elle a vingt ans. Plus le temps passe, plus il est difficile de se dissimuler l'amère vérité : le cinéma africain stagne! L'Afrique noire, dans ce domaine aussi, est mal partie. Un bilan désenchanté est régulièrement dressé. Il fait partie du rite, lui aussi. Il a désormais ses officiants qui, de colloque en festival, de rencontre en symposium, de Carthage à Ouagadougou, de Maputo à Mogadiscio (Somalie), font les mêmes récits d'amertume, émettent les mêmes vœux volontaires et pieux.

Le soupçon finit par naître qu'ils sont eux-mêmes devenus une partie de l'échec qu'ils constatent. Ils vivent de cet échec. Mais ça, il ne faut pas le dire.

Le rite se déroule ainsi. Le cinéma africain est mis à l'ordre du jour. On y met d'abord des majuscules. Cinéma Africain. Ensuite, pour rendre les choses définitivement insolubles, on embarque sur la même galère l'Afrique blanche (arabe) et l'Afrique noire (sud-saharienne). Elles partagent pourtant peu de choses, et encore moins d'atomes crochus. A un moment, quelqu'un-qui-n'a-pas-froid-aux-yeux s'insurge et dit : le Cinéma Africain? Oui, mais quel cinéma? Quelle Afrique? Et s'il fallait tout mettre au pluriel? On rappelle alors ce que tout le monde sait : qu'il y a des cinéastes africains, assez fous pour réussir à faire des films dans un continent où tout leur est contraire. Ce n'est pas du Cinéma Africain majuscule qu'il faudrait partir (d'ailleurs, il n'existe pas) mais de ces expériences précieuses que représentent, ici et là, les films. L'expérience Sembene Ousmane. L'expérience Youssef Chahine. L'expérience Ousmane Sembène. En Afrique plus qu'ailleurs, l'avenir est aux films, pas au Cinéma. Mais ça, il vaut mieux le garder pour soi.

Le rite se célèbre dans les festivals. Il voyage. Le mini-establishment « Cinéma Africain », en route depuis vingt ans, a fini par se faire au creux de ses discours. La revendication d'un cinéma à la fois africain, populaire, social, engage et rentable (!) est devenue une rhétorique si figée que ceux qui l'utilisent avec véhémence, tenant par avance les discours les plus normatifs (notre cinéma, s'il existait, devrait être comme ci ou comme ça), finissent par laisser

J'ai l'air d'ironiser mais il est vrai, il est indéniable, que l'Afrique est partie très tard dans l'histoire du cinéma. Le cinéma fut d'abord l'affaire des commerçants, elle devint celle des vieux États (forts), sera-t-elle celle des nouveaux États (faibles)? Rien n'est moins sûr. Il y a, il y aura, de très beaux films africains (ceux de Sembene Ousmane, ceux du Mali Souleymane Cissé, le premier film d'un jeune Ivoirien qui s'appelle Fadika Kramo-Lanciné, d'autres encore). Mais n'est-ce pas très tard pour qu'une industrie prenne forme, pour que des structures vivent, pour qu'un cinéma populaire africain trouve ses us et ses tropes? A Mogadiscio, comme un peu partout en Afrique, les rares salles programment d'abord des films indiens, puis américains, italiens, français. Les fonds de tiroir des distributeurs blancs continuent à se déverser sur le continent noir.

Car les handicaps sont terribles. Les anciens colons ont tout fait pour maintenir leurs positions. Il y sont parvenus. Il n'y a pas si longtemps, les patrons de la coloniale Comucico faisaient payer la moitié du billet aux Africains qui acceptaient de voir le film derrière l'écran! Aujourd'hui encore, la projection d'un film africain en Afrique demeure l'exception. Il y a moins de trois mille salles pour toute l'Afrique, soit un peu plus que dans la France seule. Ce n'est pas beaucoup. L'Unesco a calculé qu'il devrait y avoir soixante-dix salles de cinéma pour un million d'habitants. On est loin du compte. Et pourtant, en Afrique occidentale, la France n'a pas renoncé à contrôler la distribution. Derrière le Consortium Interafricain de Distribution (CIDC), créé en 1979 et regroupant quatorze pays, on trouve l'UAC et derrière l'UAC, rien moins que l'UGC. Ce n'est qu'un exemple et si la France se retirait du jeu, la MPEAA américaine serait là, telle le ugre, prête à bondir.

A Mogadiscio (Somalie), on a (re)fait le bilan de ce qui avait déjà été tenté, réussi ou raté, depuis vingt ans pour

faire démarrer le cinéma africain. Tout va dans un seul sens : la prise en charge du cinéma par les états, la *nationalisation* de la production, de la distribution ou de l'exploitation. L'intelligent critique tunisien Ferid Boughedir, dans la communication la plus écoutée du symposium, a rappelé les épisodes de la guerrilla qui opposa, dès la fin des années soixante, certains états africains à ceux qui colonisaient leurs salles et marginalisaient leurs films. Il y eut surtout l'Algérie, le Sénégal, le Bénin, la Haute-Volta, Madagascar, le Congo, etc. Des victoires provisoires et des reflux. A chaque fois, il a fallu affronter le boycott américain, la pénurie de films. A chaque fois, les Soviétiques sont venus avec leurs films, sans jamais réussir à les faire aimer. Le Congo a nationalisé ses onze salles, il a besoin de quatre cents films par an pour les faire tourner, il produit un film par an : que faire?

Toute la stratégie des vingt dernières années a consisté à « sensibiliser » les divers gouvernements africains au problème du cinéma. Elle s'est heurtée tantôt à trop de libéralisme (Côte d'Ivoire), tantôt à trop de dirigisme. En 1970 fut créée la FEPACI (Fédération panafricaine des cinéastes), avec le but de regrouper les cinéastes et de faire pression sur les autorités pour que le cinéma soit pris au sérieux. Lourde tâche. Certes, la FEPACI a été reconnue de tous, de l'OUA à l'Unesco, de la Ligue arabe à l'OCAM. Qui trait contre l'idée d'un cinéma africain? Mais attendre des (jeunes) états africains un feu vert pour le cinéma est un calcul (humain mais) naïf. Ce feu vert ne peut venir que des cinéastes. Dans le meilleur des cas, le meilleur des états ne peut aider que ceux qui savent déjà compter sur leurs propres forces. Sinon, il est trop tentant en Afrique de troquer le métier ardu de cinéaste africain pour ceux de griot ou de gangster.

Un vent de désillusion a donc soufflé sur la FEPACI. Ses porte-parole commencent à savoir qu'il sera de plus en plus difficile de maintenir leur légitimité auprès des jeunes cinéastes africains qui, bon an mal an, émergent et découvrent avec colère une situation inchangée. Cette année, à l'occasion du festival de Ouagadougou, s'est constitué un collectif de jeunes cinéastes appelé « *L'œil vert* », partisan d'une organisation interafricaine du cinéma africain, d'un dialogue Sud-Sud en quelque sorte. A suivre.

Pourquoi Mogadiscio alors? Ne fut-ce que simulacre? Pas tout à fait. L'idée était de faire se rencontrer, pour la première fois, les trois grandes composantes africaines : arabophone, francophone et anglophone. Cette dernière est la moins connue des trois. Il y a là un mystère. Curieusement, un pays aussi considérable que le Nigéria semble très bien se passer de cinéma. Quant au Kenya, à l'Ouganda, à la Tanzanie, à la Zambie et au Zimbabwe, les Anglais y ont longtemps envoyé leurs plus mauvais cinéastes. Ils n'ont eu de cesse de recréer, dans un cadre colonial, l'horrible docu-cinéma britannique et guiné. On en vit certains d'accablants travelogues pour de possibles safaris, docu-cinéma d'État. La honte.

Le dialogue entre Africains anglophones et francophones part de zéro. A Mogadiscio, il s'est borné à l'énumération des facilités techniques des pays de l'Afrique australe (le Zimbabwe, nouvel état indépendant, a tout ce qu'il faut pour produire et post-produire des films). Il n'est pas interdit de rêver à une collaboration Sud-Sud de ce type. Elle ressemble à s'y méprendre à la situation respective des deux anciennes puissances coloniales. Comme si le cinéma africain francophone avait hérité de la vitalité du cinéma

d'auteur à la française, tandis que les anglophones héritaient de la décrépidité bureaucratique du cinéma anglais.

Le dernier jour, le délégué kenyan fit un rapport de synthèse. Il fit cette remarque que, quoi qu'on décide de faire, il fallait le faire vite parce que d'ici peu la vidéo aurait balayé tout cela. Je m'étonnais que personne n'ait soulevé ce thème plus tôt. Dans les couloirs du symposium, deux délégués du sultanat d'Oman, extrêmement mélancoliques, lançaient des regards désolés. Je les soupçonnais de considérer (comme moi) le MOGPAFIS comme un combat d'arrière-garde. Ils me confirmèrent que du côté du Golfe, on pensait télé et vidéo, très peu cinéma. Nous étions sur la terrasse du grand hôtel Uruba, face à l'Océan Indien, prêts à tout moment à apercevoir l'aileron d'un requin. Du requin-vidéo.

2 novembre 1981

Off Mogadiscio

Un soir, nous sommes trois. Une journaliste tunisienne, un cinéaste noir américain et moi. La première est freelance, le second est inscrit au Parti Communiste Américain et le troisième veut voir le public somalien en chair et en os. Les organisateurs du symposium ont justement prévu des séances en plein air, dans les treize « centres d'orientation populaire » de Mogadiscio. Cinéma forcé et gratuit. Les autorités ne veulent pas qu'on croie que le symposium est coupé des masses.

Le centre de Waberri, l'un des plus densément peuplés de la capitale. Personne n'a été prévenu de notre arrivée, tout flotte. Un néon éclaire mal un terrain de basket. La projection s'y improvise dans l'obscurité. Aurait-elle eu lieu sans nous? Ce n'est pas sûr. Les enfants sont rameu-

tés par porte-voix : ils viennent avec leurs mères, ils viennent par grappes, par groupes colorés, les yeux brillants. Le public est là, manque le projecteur. Le projecteur est là, manque le fusible. Le fusible est là, manque le projectionniste (parti à la recherche d'un fusible). Que faire de nous ?

Nous laisser regarder le terrain de basket qui est, bien sûr, un petit théâtre politique. Sur les murs bas, déjà décrépits, on reconnaît les signes de cet art naïf de la propagande politique, fresques hâtées d'un passé pro-sovietique récent, panneaux terrifiants ou l'impérialisme, telle la bête, est régulièrement terrassé. Entre les deux paniers de basket, un Marx hulaire, un Engels trop barbu, un Lénine normal, un Staline qui manque à sa place et, à côté du petit pan de mur jaune où le film sera bientôt projeté, le président somalien, Syad Barre.

Que faire de nous, assis rêveusement sur les gradins, très dépayés, dévisagés par des enfants que des petits chefs rembarquent en vain ? Voulez-vous rencontrer le chef de district ? Comment dire non ? Une cabane en dur, un peu à l'écart, un bureau verdâtre et mal éclairé, encombré de coupes et de fanions. Ces fanions, nous vous en aurons fait cadeau, eussions-nous su que vous veniez, nous fait dire le chef de district, un jeune à l'air rogue et inquiet. Il nous offre du Fanta et se demande visiblement pourquoi il le fait. Dans le terrain de basket - cinéma en plein air - centre d'orientation, on passe des films, on inflige des documentaires, on maintient la population dans l'idée vague que l'État veille sur elle, qu'elle est orientée.

La projection aura lieu. Massé sur les gradins, le public improvisé s'emeut. Au lieu du film tanzanien que nous étions venus voir, un docu kenyan est projeté. Une voix

off, très hôtesse de la British Airways, commente des livres d'images sur lesquelles la caméra zoome comme une dératée. Nul. Le public est très attentif et réagit à des moments précis dont la logique nous demeure incompréhensible. C'est beau, le cinéma.

Un autre soir, nous sommes beaucoup dans les jardins d'une vaste demeure. Un (autre) projecteur seize millimètres fait face à un écran de poche. Plus d'enfants étonnés, de fusibles manquants, de leaders charismatiques en peinture. Nous sommes chez les riches. Des lampions jaunes et rouges clignotent sur les invités, des tapis posés à même le sol étouffent leurs pas, un bar les désaltère, une sorte de gravité bête les inhibe. Nous sommes chez le vice-président de la République de Somalie et parmi les hôtes il y a le président Syad Barre en personne. Il est venu affirmer son soutien au MOGPAFIS, féliciter un (bon) cinéaste malien, Souleymane Cissé, dont un film va être projeté. Il y aura des discours, puis le film, puis le mot fin. Comme mus par un ressort secret, les invités se regroupent en silence devant l'appareil d'un photographe officiel. Un petit oiseau sort. Ce mélange de ciné-club d'été et de réception princière a quelque chose d'irréel. Et le film ? Très beau, je crois, mais je l'ai mal vu : une tête m'a constamment gêné, celle du président.

Hôte du symposium, la Somalie est un des pays les plus pauvres d'Afrique, donc du monde. Elle n'a pratiquement pas de cinéma, pas de télé, juste une radio qui couvre 60 % du territoire. Un cinéma somalien n'est pas pour demain, ni pour après-demain. Ce pays de nomades, ancienne colonie italienne (et anglaise), ancien allié de l'URSS, pâtit de ce triple héritage. Les nomades sont fiers et insensibles à toute pensée de l'État. Les Italiens n'ont laissé que le goût de l'espresso corsé. Les Soviétiques, pour faire entrer leurs bateaux de guerre dans leur ancienne base de Berbera, ont

brisé la barrière de corail qui protégeait les côtes somaliennes. Résultat : les Américains ont hérité de la base (qu'ils n'ont pas payée cher) et les côtes somaliennes des requins. La Somalie est un des pays les plus arides du globe terrestre.

L'intérêt d'organiser ce symposium panafricain du cinéma relève donc de raisons tout à fait extra-cinématographiques. Le MOGPAFIS s'est terminé, pas par hasard, le jour de la fête nationale, onzième anniversaire de la prise de pouvoir par Syad Barre. Aux invités on a montré, de loin mais pas par hasard, des camps de réfugiés de l'Ogaden.

C'est maintenant ou jamais que la Somalie doit prendre soin de son image internationale. Elle part de zéro ou presque. Le MOGPAFIS est un timide début. Bientôt, le chiffre officiel du nombre de réfugiés de l'Ogaden sur le territoire somalien (plus d'un million ?) sera établi. Du chiffre sur lequel on tombera d'accord dépend le montant de l'aide qui sera octroyée à Mogadiscio. Cette aide est la seule ressource réelle du pays. Du montant de cette aide dépend la part qui va être improductivement détournée. Les experts en détournement ne manquent pas. Ni les comptes en Suisse. Ni les requins.

2 novembre 1981

Coup de torchon

Bertrand Tavernier

Tavernier a myoté un plat exotique, métaphysique et relevé. Noiret se croit devenu un ange exterminateur. Le fardeau de l'homme blanc est toujours aussi lourd. Le film aussi.

J'ai repéré au moins trois scénarios dans *Coup de torchon*. Le premier est psychologique, le second pourrait être politique, le troisième aimerait être métaphysique. En 1938, à Bourkassa, village de l'AOF comptant « 1 275 âmes » (titre du roman célèbre de Jim Thompson dont le film est tiré), le flic s'appelle Lucien Cordier. C'est un mou naïf extrêmement veule et facile à bafouer. Noiret est le héros de ce premier scénario : son grand corps prend des coups, n'en rend pas, s'écrase. Mais Cordier est méprisé par des êtres eux-mêmes si évidemment méprisables (Marielle en maquereau, Marchand en militaire et Eddy Mitchell en parasite notoire) que le spectateur sent bien que tout cela est exagéré, qu'il y a anguille sous roche. Et si Cordier n'était ni mou ni naïf ? Et si il nous myotait quelque chose ? (on sait l'importance du *myot* dans les films de Tavernier).

Effectivement, un second scénario prend le relais du premier. Lucien Cordier se met à tuer, sans sommation mais non sans colère. Nous voici dans le scénario « du fond-même-de-l'abjection-il-trouve-la-force-de-se-révolter-devant-une-situation-inadmissible ». En l'occurrence, la situation en Afrique à la veille de la guerre, Bourkassa comme une scène de cabaret, l'intense médiocrité de la vie coloniale, avec ses Africains zombiques et ses petits blancs paumés, planqués ou répugnants. Noiret est aussi le héros de ce scénario. Cette fois-ci, c'est son grand corps qui donne des coups et c'est son intelligence retorse qui en monte (des coups). Ah bon, se dit le spectateur soulagé, un peu de révolte, un peu d'anti-colonialisme primaire, c'est bien. Et en même temps, il n'est pas convaincu, le spectateur, il se dit qu'en 1981 un film anti-colonialiste c'est un peu facile et presque rétro. Aujourd'hui un cinéaste, surtout de gauche, se doit d'aller plus loin, d'interroger plus profond (regardez Schlöndorff). Et si Cordier n'était

pas seulement courageux et révolté? Et si Tavernier nous mijotait quelque chose?

C'est alors que déboule le dernier scénario, le plus ambitieux des trois. Le cabaret devient très sanglant et Cordier très bavard. Ni mou, ni naïf, il donne de véritables cours de Mal et de théologie négative pour grands débutants. Tout s'explique : si ce flic n'arrêtait jamais personne, c'est que, lucide, il savait que tout ce petit monde était condamné – et lui avec. Il sera donc, ni celui qui tue ni celui qui sauve, mais celui qui *acheve* indifféremment ceux qui sont déjà perdus et qui l'ignorent (de l'ignoble Mercailou au bon Nègre Vendredi). Et lorsqu'il tue ou laisse tuer, c'est un peu de lui-même qui meurt. Noiret est plus que jamais le héros de ce scénario-là, un ange exterminateur un peu dodu, certes, mais implacable. Commencé en farce épaisse du côté d'un Clochermerle africain, *Coup de torchon* aimerait finir du côté des as de la faute et du rachat. Du côté des chrétiens. Ford ou Graham Greene, par exemple. En 1938, nous dit Tavernier, le fardeau de l'homme blanc (encore!) était déjà très lourd à porter, Dieu merci.

Je me suis ensuite demandé pourquoi ces trois scénarios mis bout à bout n'arrivaient pas à faire un bon film, à peine un film. Pourquoi *Coup de torchon* restait moins trouble que son sujet, moins risqué que velléitaire, moins dynamique qu'agité. Pourquoi le tournage en *steadycam* qui transforme l'espace en terrain de rugby et les personnages en une confuse mêlée donnait au spectateur le mal de mer sans le faire bouger pour autant? Je me suis répondu ceci.

1 *Quelque chose ne va pas avec Noiret*. Dès le début du film, il est clair que le jeu de Noiret n'est qu'une composition, n'apportant pas un gramme de trouble à un scénario suppose sulfureux. Noiret joue les naïfs avec un air malin, les mous avec un air dur. Il égalise tout, il est mono-

tone. On voit l'acteur *poser* sa composition, on ne voit pas le personnage prendre corps. Il sue, il s'agite, il tombe mais cela ne signifie pas qu'il bouge, lui non plus. *Coup de torchon* échoue à nous faire découvrir un « autre Noiret » qui serait pour Tavernier l'objet d'un documentaire affectueux et non pas un double narcissique.

2 *Quelque chose ne va pas avec Cordier*. Dans ce film, il n'y a qu'un personnage. Un seul qui ait une histoire, une âme, des questions dans un monde où personne ne s'en pose : c'est Cordier. Les autres ne sont que le décor de sa trajectoire à lui. On peut les trouver plus ou moins réussis : Huppert plutôt bien dans un contre-emploi, Marielle convaincant dans son second demi-rôle, Audran égale à elle-même, Marchand déjà stéréotypé, Eddy Mitchell évidemment remarquable dans le rôle du peu bavard Nono. Il n'empêche qu'ils ne pèsent pas lourd face à Cordier-Noiret, le seul qui fasse avancer le récit et qui ait intérêt à ce que tout cela ait un sens. C'est comme si Tavernier demandait aux spectateurs de rigoler (même jaune) au spectacle offert par les petits blancs de Bourkassa mais que, dès qu'il s'agit de penser profond, il les priait de diriger leurs regards vers les petits Africains qui mangent accroupis sous l'œil de Cordier au premier et au dernier plan du film. Là serait le sens du film? Le sens peut-être, mais pas le film. Et ce qu'on voit, c'est le film, pas son sens.

3. *Quelque chose ne va pas avec le dialogue*. Noiret prête donc son corps et sa voix. Mais ce n'est qu'un prêt, justement. Le moteur du film, c'est le dialogue et, comme on pouvait s'y attendre, celui d'Aurenche et Tavernier oscille entre l'histoire drôle et l'aphorisme desabusé sur la condition humaine. Le mot d'auteur illustré est un genre cinématographique tenace, qui revient de loin (mais il revient, c'est sûr). Ça donne rarement des films intéres-

sants mais ça soude le public qui, titille toutes les vingt secondes par un bon mot, devient le complice du film plus que son spectateur. Ce cabotnage dans l'écriture des dialogues ne « passe » la rampe que dans deux cas : celui de l'auteur-acteur (Guitry) ou celui du grand cabot génial (Jouvet, Brasseur, Berry faisant leurs « numéros », sans se soucier du reste). Aujourd'hui, ces GCG (grands cabots géniaux) sont morts. Il faudrait en inventer d'autres. Il est clair que Tavernier s'y emploie. Il a du pain sur la planche.

4 *Quelque chose ne va pas avec la QF* Évidemment, je joue les naïfs (et les mous), je sais que tout ceci a un nom : *qualité française* et que d'ailleurs Tavernier ne fait pas mystère de son goût pour ce cinéma « à l'ancienne » où c'est toujours le dialogue qui l'emporte sur le récit et le casting sur la mise en scène. Bien. Mais plus la QF revient (et elle revient au galop, hélas), mieux on se rend compte à quel point elle n'était pas seulement une affaire d'esthétique mais une attitude de l'esprit, une idéologie (le grand mot est lâché, tant pis). L'académisme formel, la soumission du cinéma à la littérature et de la littérature aux mots d'auteur, la revendication du professionnalisme sont toujours allés de pair avec la vision pessimiste d'un monde glauque et désenchanté. L'académisme est paresseux. Ce monde pourri qu'il est illusoire de vouloir changer, pourquoi diable en faire la matière d'un récit et d'une mise en scène, d'un jeu avec le spectateur ? A quoi bon ? A quoi bon incarner le Mal dans une histoire (comme l'ont fait, pour rester chez les chrétiens, Hitch, Bresson ou Dreyer) puisque toute l'horreur du monde peut se résumer à peu de frais dans un bon mot, sur le zinc d'un bistro, à Bourkassa ou ailleurs ? Ça va plus vite, c'est moins difficile et ça ne dérange personne. Le personnage favori du vieux cinéma de QF (on le trouve chez Clair, Carné, Autant-Lara), celui à qui on ne raconte pas d'histoires parce qu'il les sait déjà toutes,

le mauvais public vite blasé, c'est le Diable. Il faudra faire un jour l'histoire du cinéma français à travers le personnage du Diable. Ce sera très édifiant.

Si j'ai raconté les trois scénarios de *Coup de torchon* c'est qu'il est clair pour moi que Tavernier a hésité entre eux. Un scénario psychologique ? A quoi bon ? Et on passe à un scénario politique. A quoi bon ? Et on passe à la métaphysique. J'ai eu le sentiment d'une fuite en avant. Dommage parce que ce scénario chrétien semble intéresser Tavernier-l'homme. C'est Tavernier-l'artiste qui ne suit pas.

6 novembre 1981

Le fil

Le cinéaste Jean Eustache s'est donné la mort dans la nuit de mercredi à jeudi, à Paris.

La mort de Jean Eustache bouleverse mais ne surprend pas. Ses amis vous le diront, c'était un suicidaire. Il ne tenait à la vie que par un petit nombre de fils, si solides qu'on avait fini par les croire incassables. On s'était trompé. Le désir de cinéma était un de ces fils. Le désir de ne pas filmer à tout prix en était un autre. Ce désir était un luxe et Eustache le savait. Il paya le prix.

C'est peu de dire qu'il était né au cinéma avec la Nouvelle Vague, un tout petit peu après, mais avec les mêmes refus et les mêmes admirations. C'est peu de dire qu'il était un « auteur », son cinéma était impitoyablement personnel. C'est-à-dire impitoyable d'abord pour sa propre personne, attaché à son expérience, à l'alcool, à l'amour. Faire le plein de son récit pour en faire le matériau de ses films, de ses films à lui, ceux que personne ne pourrait

faire à sa place : seule morale mais morale de fer. Ses films ne venaient que quand il était assez fort pour les faire venir, pour faire revenir en lui ce dont sa vie était faite.

Au fil des désolantes années 70, ses films se sont succédés, toujours imprévus, sans système, sans crâneau. Des films-fleuves, des films-courts, des émissions de télé, du réel à peine fictionné, de la fiction hypertélée. Chaque film allait jusqu'au bout de sa matière, portait avec lui sa durée. Impossible d'aller là contre, de calculer, de prendre en compte le marché culturel, impossible pour ce théoricien de la séduction et de la drague de séduire un public.

Ce public, il l'avait eu avec lui une fois quand il avait fait le plus beau film français de la décennie, *La Maman et la Putain* (1973). Sans lui, nous n'aurions aucun visage à mettre sur le souvenir des enfants perdus de Mai 68. Perdus et déjà vieillies, bavards et démodés. Lafont, Léaud et surtout Françoise Lebrun, son chapeau noir et sa voix entêtée. Sans lui, il ne resterait rien de ceux-là.

Ethnologue de son propre réel, Eustache aurait pu faire carrière, devenir un bon auteur, avec fantasmes et vision du monde, un spécialiste de lui-même en quelque sorte. Sa morale le lui interdisait. Il ne filmait pas ce qui l'intéressait, il parvenait à transcrire ce qui le travaillait. Les femmes, le dandysme, Paris, la campagne et la langue française. C'était déjà beaucoup.

Tel un peintre sachant qu'il n'en aurait jamais fini avec ça, il ne cessa de revenir sur le motif, se servant du cinéma non comme d'un miroir (ça c'est pour les bons cinéastes) mais comme de l'aiguille d'un sismographe (ça c'est les grands). Le public, un moment séduit, oublia cet ethnographe pervers à qui beaucoup de malheurs continuaient d'arriver. Artiste et rien qu'artiste (il ne savait rien faire que des films), il tenait au contraire le discours le plus modeste et le plus orgueilleux à la fois, celui d'un arti-

san. L'artisan pèse tout, évalue tout, assume tout, mémorise tout. Ainsi faisait Eustache.

Une année, des amis marocains avaient organisé à Tanger une rétrospective complète de son œuvre. Drôle d'idée. Idée géniale. Toutes les bobines, les vieilles, les lourdes, les rouillées, les légères, le nombre incroyable de kilos que représente *La Maman et la Putain* étaient passées par une valise diplomatique, avaient franchi la mer, se retrouvaient sous un préau d'école, un été, devant d'assidus ciné-clubistes marocains. Eustache viendrait-il ? Difficile de lui faire quitter Paris, pensions-nous. Mais il vint et resta deux jours. La projection de l'opus eustachien avait lieu, hors du temps, pour ce public imprévu que toutes ces histoires de sexe et de désir, de France profonde et de faune montparnasse, déroutaient. Eustache les dérouta encore plus. Sa douceur, sa patience, sa façon d'accueillir les questions avec un mélange indécidable d'ironie et de gravité, de les faire résonner en lui avant de répondre, surprirent tout le monde.

Tanger n'était pas Paris ni les cafés du port la Closene des Lilas, nous cherchions un bar ouvert tard, pour y boire de la bière et y parler de cinéma. Eustache parlait de ses maîtres, auxquels il n'osait pas se comparer. De ces autres artisans que furent avant lui Pagnol ou Renoir. Je n'oublierai jamais la façon dont il évoquait leurs films, dont il les faisait revivre dans sa langue, plan par plan, avec l'accent. Cela bouleversait mais ne surprenait pas. Eustache ressemblait trop à son temps pour y être à l'aise. Il a fini par perdre. Tant pis pour nous.

16 novembre 1981

Stalker

Andrei Tarkovski

Ne jamais oublier que dans « métaphysique », même en russe, il y a « physique ».

Stalker est un film soviétique (c'est même le sixième de Tarkovski et, à mon sens, son meilleur) mais « to stalk » est un verbe anglais (c'est même un verbe régulier) To stalk, c'est, très précisément, « chasser à l'approche », une façon de s'approcher en marchant, une démarche, presque une danse. Dans le « stalk », la partie du corps qui a peur reste en arrière et celle qui n'a pas peur veut aller de l'avant. Avec ses pauses et ses frayeurs, le stalk est la démarche de ceux qui s'avancent en terrain inconnu. Dans *Stalker*, le danger est partout mais il n'a pas de visage. Le paysage non plus n'a ni limites, ni horizon, ni Nord. Il s'y rencontre bien des tanks, des usines, des canalisations géantes, une voie ferrée, un cadavre, un chien, un téléphone qui marche toujours, mais la végétation est en train de recouvrir tout cela. Ce paysage industriel fossile, ce bout de vingtième siècle devenu une couche géologique (Tarkovski a été géologue en Sibérie de 1954 à 1956, il lui en reste quelque chose), c'est la Zone. On ne va pas dans la Zone, on s'y glisse en fraude (elle est gardée par des soldats) On n'y marche pas, on y « stalke ».

On a vu, au cinéma, des déambulations urbaines, des cow-boys qui avancent coquettement à petits pas pour se tirer dessus, des piétinements de foules, des couples qui dansent : on n'a jamais vu le stalk. Le film de Tarkovski est avant tout un documentaire sur une certaine façon de marcher qui n'est peut-être pas la meilleure (surtout en URSS) mais qui est tout ce qui reste quand

tous les points de repère ont disparu et que plus rien n'est sûr. C'est donc une grande première : une caméra suit trois hommes qui viennent de pénétrer dans la Zone. Où ont-ils appris cette démarche tordue ? D'où viennent-ils ? Et d'où leur vient cette familiarité avec ce *no man's land* ? La fausse familiarité du touriste qui ne sait où aller, que regarder, quoi craindre ? L'un est venu sans rien, avec une bouteille de vodka dans un sac en plastique. Il sort d'une buvette mondaine. L'autre, au contraire, tient quelque chose de secret dans un petit sac de voyage. Le troisième, celui qui n'a rien que ses regards furtifs et ses élans vite retombés, c'est lui, le Stalker. Il faudrait qu'avant de se ruer sur les innombrables interprétations que ce film-auberge espagnole appelle, le spectateur regarde attentivement trois acteurs russes (excellents : Alexandre Kaidanovski, Anatoli Solonitsine et Nikolai Grinko) « stalker » dans la Zone.

Le film ne commence pas d'une façon aussi abrupte. Il est un peu plus explicatif (pas beaucoup). Tarkovski, adaptant librement un roman SF des frères Strougalski, imagine qu'à la suite d'un accident mystérieux, une partie de la planète est devenue différente, dangereuse, et qu'on l'a interdite d'accès. La Zone est cette « part maudite », retournée à l'état sauvage, réserve de fantasmes, territoire d'une lugubre beauté. Des marginaux, pour un peu d'argent, la font « visiter ». Ces passeurs qui vivent misérablement entre deux mondes, ce sont les stalkers. Celui du film, un peu guide touristique, un peu illuminé, très clochardisé, a pris cette fois avec lui un Écrivain et un Professeur. L'Écrivain (l'homme au sac de plastique) doute de tout et surtout de lui-même. Le Professeur (l'homme au sac de voyage) ne parle pas beaucoup mais il a une idée derrière la tête. Car il y a quand même un but à ce trip à trois : au centre de la Zone se trouve une « chambre »

qui, à ce qu'on dit, exauce les vœux de celui qui y pénètre. A ce qu'on dit.

Arrivés devant la chambre, le stalker et ses deux clients flanchent : personne n'en franchira le seuil. Par peur d'abord. Par sagesse ensuite. Par peur : si la chambre est un canular, il est humiliant d'avoir eu l'air d'y croire, si elle exauce réellement tous les vœux, il ne restera plus rien à espérer, si elle réalise les desirs inconscients, on ne sait trop à quoi on s'expose. Par sagesse : il n'y a pas de vie vivable sans absolu, certes, mais l'absolu n'est pas un lieu, c'est un mouvement. Un mouvement qui fait dériver, qui déporte (dans tous les sens du terme), qui fait « stalker ». Peu importe, à la limite, avec quels biscuits ou quels non-biscuits on embarque, peu importe que l'on croie, que l'on croie croire ou que l'on croie que d'autres croient. Ce qui compte, c'est de se mettre en mouvement.

Impossible de s'empêcher, en tant que spectateur, de « stalker » dans cette forêt de symboles qu'est le film. Le scénario de Tarkovski est une machine suffisamment infernale pour n'exclure *a priori* aucune interprétation. Dans une auberge espagnole, on peut « apporter son manger ». La Zone, c'est peut-être la planète Terre, le continent soviétique, notre inconscient, le film lui-même. Le stalker peut très bien être un mutant, un dissident, un analyste sauvage, un prêtre à la recherche d'un culte, un spectateur. On peut « jouer aux symboles » avec le film mais c'est un jeu dont il ne faut pas abuser (pas plus pour Tarkovski que pour Fellini ou Buñuel, autres grands humoristes de l'interprétation). D'ailleurs, la nouveauté et la beauté de *Stalker* sont ailleurs.

Quand le film est fini, quand on s'est un peu lassé d'interpréter, quand on a mangé tout ce qu'on avait apporté, qu'est-ce qui reste ? Le même film, exactement. Les mêmes images insistantes. La même Zone avec la présence de

l'eau, son clapotis sinistre, les métaux rouillés, la végétation vorace, l'humidité. Comme tous les films qui déclenchent chez le spectateur une fureur interprétative, *Stalker* est un film qui frappe par la présence physique des éléments, leur existence ténue, leur façon d'être là. Même s'il n'y avait personne pour les voir, pour s'approcher d'elles ou pour les filmer. Cela ne date pas d'hier : déjà dans *Andrei Roublev* il y avait la boue, ce point zéro de la forme. Dans *Stalker* il y a une présence organique des éléments : l'eau, la rosée, les flaques umbibent la terre et rongent les ruines.

Un film, on peut l'interpréter. Celui-ci s'y prête (même si au bout du compte il se dérobe). Mais on n'est pas obligé. Un film, on peut aussi le regarder. On peut y guetter l'apparition de choses qu'on n'avait encore jamais vues dans un film. Le spectateur-guetteur voit des choses que le spectateur-interprète ne sait plus voir. Le guetteur reste à la surface, parce qu'il ne croit pas au fond. Je me demandais au début de cet article où donc les personnages avaient appris le *stalk*; cette démarche tordue de ceux qui ont peur mais qui ont oublié de quoi. Et ces visages prématurément vieillis, ces mini-Zones où des rictus sont devenus des rides ? Et la violence oblique de celui qui s'attend à recevoir des coups (ou à en donner ? Ça aussi il a oublié ?). Et le faux calme du monomane dangereux et les raisonnements à vide de celui qui est trop seul ?

Cela ne vient pas seulement de l'imagination démiurgique de Tarkovski, cela ne s'invente pas, cela vient d'ailleurs. Mais d'où ? *Stalker* est une fable métaphysique, un cours de morale, une leçon de foi, une réflexion sur les fins dernières, une quête, tout ce qu'on voudra. *Stalker* est aussi le film où, pour la première fois, on croise des corps et des visages qui viennent d'un lieu que l'on ne connaissait que par ouï-dire ou par ouï-lire. Un lieu dont on pensait que le cinéma soviétique n'avait gardé nulle trace. Ce

lieu, c'est le Goulag. La Zone est aussi un archipel. Le film *Stalker* est aussi un film réaliste

20 novembre 1981

Tarkovski : l'autre zone

Il est tentant de faire d'Andrei Tarkovski une victime, voire un dissident. Il est facile de se laisser aller aux grands mots. Quoique glauque, la vérité est certainement plus complexe. Disons qu'entre Moscou et Paris, entre l'art et essai parisien et le « circuit C » soviétique, s'étend une vaste Zone pas moins desolée que celle du film. On y rencontre pêle-mêle de la raison d'état, des festivals-alibis, du prestige, des intermédiaires mous et beaucoup de mauvaise volonté. Des films se perdent en cours de route, rouillent, sont oubliés avant d'avoir été vus. Il faut en être aisé de *Pastorale de Josselin*, il pourrait en être ainsi de *Thème de Panfilov*. Laisser pourrir semble être la seule politique.

Que se passe-t-il donc entre le moment (1978) où *Stalker* est terminé et celui (fin 1981) où il sort soudain dans six salles parisiennes ? Et d'abord, qu'est-ce que ce « circuit C » ? Il faut savoir qu'en URSS, il existe trois circuits : le A est réservé aux films très commerciaux, à ces films que nous ne voyons jamais (des centaines de copies sont tirées pour l'ensemble du territoire), au B vont les films de moyenne audience (quelques dizaines de copies pour quelques grandes villes), reste le circuit C (quelques copies pour quelques lieux de projection confidentiels ou erratiques). *Stalker* est un film C. Là où commence la Zone et où veillent les gardiens de l'esthétique officielle. Lorsque le film précédent de Tarkovski (*Le Miroir*) est sorti en 1974, quelqu'un a écrit : « Le film soulève des problèmes éthiques intéressants mais il est difficile de connaître exactement leur teneur. C'est un film pour un cercle étroit de

spectateurs, un film élitiste. Mais le cinéma, par sa nature même, ne peut être un art élitiste. » Qui dit cela ? Qui pousse ces vieux cris ? C'est Baskakov, chef de l'« Institut d'histoire et de théorie du cinéma ». Ce discours normatif, déjà déplaisant dans la bouche des marchands de soupe occidentale, a tout pour inquiéter dans celle d'un « spécialiste » d'État du cinéma.

À l'autre bout de la Zone, chez nous, on veut voir les films soviétiques C. En février 1981, l'officine parisienne vouée à la distribution des films soviétiques, les films Cosmos, renonce à sortir *Stalker* et en cède les droits à la Gaumont. La Gaumont est sans doute contente d'avoir dans sa panoplie de grands cinéastes de niveau international l'un des rares Soviétiques un peu connus. Mais la Gaumont ne cessera de déchanter : sous-traites à refaire, matériel publicitaire à inventer (d'où l'affiche de Folon) Elle croit facile d'inventer officiellement l'auteur pour la sortie du film et multiplie (en vain) les démarches dans ce sens. Un jour, à Moscou, Tarkovski apprend avec surprise (et joie) que son film *Stalker* sort à Paris et qu'il est invité. Personne ne le lui avait dit. Les officiels du Goskino finissent par lâcher : Tarkovski ne peut pas quitter l'Union soviétique. Que lui reproche-t-on ? De ne pas être clair, donc élitiste, donc louche. Car, pour reprendre une distinction aussi délabrée et stérile que la Zone elle-même, ce n'est pas le fond qui gêne tous les Baskakov du monde, c'est la forme. C'est toujours la forme qui est punie. C'est le plaisir que le cinéaste a pris à la concocter, tout seul, avec amour et minutie, sans rendre de comptes à personne. Dans l'histoire du cinéma soviétique, sous l'accusation de « formalisme », c'est cela qui est toujours visé, le fait que des cinéastes puissent jouer avec la chose-cinéma, pour du cinéma comme d'une chose. Ce n'est pas leur ligne politique qu'on a reprochée en leur temps à Eisenstein ou à Vertov (ils ont d'ailleurs toujours été survivants, pour ne pas dire plus) c'est d'avoir joué avec le cinéma. D'avoir eu du plaisir à inven-

ter, à larguer les amarres littéraires. Josseliani rappelait récemment à quel point le cinéma soviétique contemporain était retombé dans la dépendance de la littérature. L'adaptation des classiques fait rage, le scénario est roi (normal à travers le scénario on peut contrôler le film). n'en doutons pas, il y a une QS (qualité soviétique)

Je sais. C'est faire beaucoup d'honneur aux bureaucrates du cinéma soviétique que de penser qu'ils menent régulièrement contre leurs meilleurs cinéastes une lutte d'idées. Dans l'état de cynisme et de super-nanulité (pour reprendre la touchante expression de Zinoviev) où ils sont, cela fait longtemps qu'ils ont oublié ou diable peut se cacher le sens d'un film le « réalisme socialiste », dogme toujours en vigueur, est la bande Velpeau qu'ils posent à tout hasard sur un grand vide. Mais comme on leur a enseigné à l'école que les films avaient un fond (une ligne, un contenu, un sens, un message - peu importe le mot) et que ce fond, ils ne l'ont, et pour cause, jamais trouve, il ne leur reste qu'à s'en prendre à tout hasard à l'énigme de la forme, c'est-à-dire aux traces de la jouissance de l'artiste. Tarkovski a mis au cœur de la Zone une « chambre des vœux ». Elle est le centre illusoire de la Zone, tout comme le « fond » d'un film est un effet de perspective produit par sa forme. Une illusion utile, puisqu'elle permet d'espérer. Les films, eux, sont sans fond, heureusement.

20 novembre 1981

LE CINÉMA VOYAGÉ

Décembre 1981, Munich.

Lové dans la tête de Wagner, Syberberg tourne Parsifal.

Le travail de deuil continue

Syberberg dans la tête de Wagner

On prend le tram numéro 25 à Sendlingen. Tof Platz et on file jusqu'au terminus, ou presque. C'est le sud de Munich, un sud cossu - Grunwald. A un moment, l'arrêt s'appelle Bavariafilm-platz. Tiens! se dit le cinéphile, et il descend. Il voit une rase campagne, des bâtiments, il dépasse une kantine, des décors épars et s'approche d'un grand hangar gris, le Halle 3 - il est arrivé. C'est là, en effet, que Hans-Jürgen Syberberg cincte aliemand et non des moindres, s'est installé pour sept semaines avec son équipe, le temps de tourner *Parsifal* et le temps d'inventer quatre heures vingt d'images. Le temps d'un opéra.

De la mise en film du dernier drame wagnérien, rien n'a encore filtré dans la presse allemande. Logique. Syberberg n'a donné aucune précision sur son projet et aucun journaliste n'a été admis sur le plateau. C'est une bonne chose pour le cinéphile qu'il soit français - il sera le premier. Pendant qu'il pénètre à pas de loup dans le studio 3, il sait qu'il y a déjà des wagnériens qui se rongent les sangs, après la *denazification* de Bayreuth opérée par Wieland Wagner et après le coup du Ring Chèreau-Boulez, à quelle nouvelle hérésie vont-ils encore frémir? Quant aux milieux du cinéma allemand, aux idéologues et aux responsables culturels, ils piaffent en secret : après les sept heures du *Hitler*, un film d'Allemagne, tourné ici même dans

les studios de la Bavaria (et en vingt jours !), à quel nouveau monstre Syberberg va-t-il donner le jour ?

Ce jour-là, Syberberg tourne une scène-clé de l'opéra. Au deuxième acte, après le baiser fatidique, Parsifal qui vient d'avoir la révélation de sa mission, repousse Kundry (avec des mots très durs, connus de tous les wagnériens : « *Verderbernt! Weiche von mir! Ewig - ewig - von mir!* ») (c'est-à-dire « *Loin de moi, séductrice! Éternellement loin de moi!* »). Pendant que la bande pré-enregistrée passe et repasse, les acteurs (Edith Clever, très impressionnante, est Kundry et c'est Karri Krick, une jeune fille, qui joue alors Parsifal) chantent en playback dans un étrange décor. C'est une zone de vide, un trou dans un labyrinthe, une clairière miroc nu-béton. Autour des acteurs, au-dessus d'eux, j'aperçois des monticules gris et moussus qui dessinent un paysage nu et bosselé, pareil à un visage ou à une peau d'éléphant. Isolés du reste du studio, les acteurs chantent. Ils chantent faux. Ils souffrent. La scène est difficile : la mélodie wagnérienne est ininterrompue, les prises sont longues, la fatigue veille, le désynchronisme menace. Tapi dans un coin du décor, le conseiller musical, la partition sous le bras, leur donne le tempo. On entend régulièrement le balancement de ses « *und... jetzt!* ».

Lorsque la scène est prête et que Syberberg a arrange jusqu'au dernier pli d'un vêtement, il s'éloigne et vient s'asseoir devant une vidéo (comme son fauteuil, elle porte son nom, scotché en rouge : Syberberg-Monitor). De là, il juge du jeu des acteurs, de leurs mouvements, de la lumière et du travail du caméraman. Derrière lui, l'ingénieur du son, les écouteurs aux oreilles, juge du synchronisme. A une image près. Lui aussi fait face à un moniteur-vidéo.

Étrange dispositif où les acteurs, la voix des vrais chanteurs et le cinéaste sont dispersés dans le studio, reliés élec-

troniquement. Scène pulvérisée, refroidie, sans pathétique aucun : bien peu dans l'idée qu'on se fait de l'opéra wagnérien. Lorsque quelque chose ne va pas, Syberberg se lève brusquement et se met en route sans mot dire vers la clairière de béton. La musique s'arrête, Wagner s'éloigne, un moment de vide panique s'abat sur l'équipe. Sadisme : à la vidéo, on peut voir sur le visage des acteurs décontenances, essouffles, l'anticipation du moment où le cinéaste, parvenu jusqu'à eux, leur dira ce qui ne va pas.

Rien d'étonnant à voir Syberberg diriger son *Parsifal* ainsi, caché derrière les images grises de la vidéo. D'une part, c'est ainsi qu'on filme les opéras. D'autre part, je sais qu'il s'intéresse à la vidéo, à son pouvoir infini d'archivage et d'observation. Il est à la fois chef d'orchestre et chercheur rive à son microscope, le producteur et le consommateur de ses images. La vidéo donne au tournage un drôle d'air, elle décourage l'hystérie de l'équipe et surtout des acteurs qui se savent regardés mais qui ne voient plus celui qui les regarde. La vidéo refroidit tout. N'hystérise rien. Syberberg donne l'impression d'un homme qui sait exactement faire la part entre ce qui est pour lui essentiel et les contingences du tournage. Il ne cède pas sur l'essentiel, mais sur le reste, il est prêt à improviser, modifier en cours de route, trouver au plus vite des solutions pratiques. Syberberg est un homme qui stocke dans sa tête des solutions de rechange. Pas un demiurge furieux qui impose son idée à tout prix.

Reste le décor. J'ai dit qu'il faisait penser à un visage. Je triche puisque j'ai vite su (on me l'a dit) qu'il s'agissait vraiment d'un visage. Et pas n'importe lequel. Celui de Wagner. Et pas n'importe quel Wagner. Son masque mortuaire. Ces blocs gris, une fois assemblés, reconstituent le visage de l'auteur de *Parsifal*, mort. Cet ensemble de cubes irréguliers est le décor du film. C'est là une idée

forte de Syberberg. Elle éclaire sa façon de procéder. Sans doute parce qu'il s'intéresse avant tout aux morts et aux images (plus qu'à la musique et aux acteurs), il aime prendre les choses au pied de la lettre. Comment traduire cette idée que *Parsifal* est le dernier opéra qui ait jailli du cerveau wagnérien? Tout bêtement en construisant une tête géante de Wagner à la façon d'un puzzle numéroté. Et en y localisant des zones comme sur une planche d'anatomie ou un manuel d'acupuncture. A chaque zone son personnage. L'opéra devient un jeu de monopoly. Ainsi, il me semblait que Kundry et Parsifal chantaient sous un roc pointu et deux fois troué. Normal, ils appartiennent à la zone du nez : ces trous étaient les narines mortes de Wagner! Alors? Syberberg dans la tête de Wagner? Syberberg-la-grosse-tête? Ici, une parenthèse s'impose : il faut présenter l'homme.

Qui est Syberberg? Resumons. Lorsqu'on le découvre en France (au moment de la sortie de *Ludwig, requiem pour un roi vierge*), il a déjà fait quelques films, beaucoup de télé et il a quitté la RDA où il est né en 1936, avant même que la RDA n'existe. Mais après le *Huler* (1977), impossible de l'ignorer. Cet homme devient incontournable. Car Syberberg est à la fois quelqu'un que son tempérament mélancolique voue au « travail du deuil » (*trauer und trümmern*, « le deuil et les ruines », comme on dit dans *Parsifal*) et un cinéaste pour qui le cinéma fait partie du deuil, de ces choses dont il faut faire son deuil. Le cinéma, « art du vingtième siècle », comme il se plaît à le répéter, conscient que ce siècle s'achève. Le cinéma, témoin et complice du siècle, juge et partie. Pas innocent, le cinéma. Comme tous les cinéastes qui touchent à des choses graves avec le sentiment que c'est cette gravité même qui les oblige à ne plus filmer comme avant, à innover, à repenser ce qu'on appelle la « forme ». Syberberg fait vaguement scandale. Sourdement.

Jusqu'ici, dans ses trois films importants (*Ludwig, Karl May, Hitler*), il n'a traité que d'un sujet : l'Allemagne. Il n'a posé qu'une question : celle des rapports entre l'artiste et la politique. Il les a passés au peigne fin, ces rapports. Là où un cinéaste de gauche moyen traite la question du point de vue de « l'engagement » de l'artiste (et de toutes les aberrations qui s'ensuivent), Syberberg part de la situation inverse, plus rare et plus dangereuse, celle de l'« artisation » des politiques, des prétentions esthétiques des chefs, du danger mortel que représente un artiste *raté* au pouvoir. Hitler, Goebbels et tutti quanti, pas seulement allemands et pas seulement nazis. La politique comme esthétique, c'est toute la farce totalitaire. En Allemagne, elle court sur un siècle. Syberberg en a proposé une généalogie en trois temps : d'abord, une histoire de travelo halluciné (*Ludwig*), ensuite une comédie paranoïaque (*Karl May*), et pour finir un cauchemar lugubre (*Hitler*). D'abord le romantisme allemand, puis l'unité allemande, enfin le Reich allemand. Et à chaque fois Wagner, quelque part dans cette farce. Incontournable, lui aussi.

Aujourd'hui, en 1982 (date de la sortie du film *Parsifal*), le passé allemand — cette farce — est enfoui à la façon d'une mine dans un champ. Rien ne sert de critiquer, de nier ou de refouler une mine, tôt ou tard elle explosera. Une seule chose à faire : la désamorcer et, s'il est encore temps, en recycler la ferraille. Pas à coups de catharsis faciles (Syberberg déteste Hollywood, le système docudrame, genre *Holocauste*, ne lui paraît pas bon), mais avec de l'ironie, de la patience et des outils spéciaux, avec une autre façon de pratiquer le cinéma.

Avant de quitter la RDA, Syberberg adolescent avait réalisé un petit film sur Brecht. Comme tous les cinéastes allemands de sa génération, il retient quelque chose de B.B. Pour mener à bien son travail d'artificier, il a besoin

de lutter contre l'illusion naturaliste. Il ne faut pas que les choses apparaissent « naturelles » au spectateur mais à la fois étranges et familières (*unheimlich*). D'où, par exemple, l'utilisation des marionnettes, ce vieux truc du théâtre allemand (de Goethe à Kleist) qui a beaucoup frappé les spectateurs du *Hitler*. Lorsqu'il se mesure à ces artistes ratés du passé, Syberberg filme leur *petitesse*, au propre et au figuré. D'où aussi la mise au point de la technique de la « projection frontale » qui permet de faire évoluer des « acteurs » sur un fond d'images, tantôt film, tantôt diapositives.

Dans *Parsifal*, il y aura encore des marionnettes et des projections frontales (Syberberg me confie qu'il a quatre mille diapositives prêtes à servir !). L'idée est simple : tout ce qui modifie la taille relative des figures modifie aussi le rapport habituel que nous avons à elles. Nous voyons différemment un petit Hitler ou une tête géante de Wagner, Bayreuth dans une boule de verre ou le monde dans une larve. La différence, certes, n'est pas grande (d'où le danger), elle s'appelle jeu, trivialité, amusement détaché, ironie surtout. C'est ainsi que vers la fin des années soixante-dix, nouveau Méliès, Syberberg a réinventé le tournage en studio. À la fois pour des raisons d'économie (en studio, on peut tout faire apparaître et disparaître à volonté et pour pas cher) et pour des raisons de morale. Fin de parenthèse.

Comment Syberberg en est-il venu à *Parsifal* ? Après les sept heures de son *Hitler-fleuve*, on le voyait mal passer à un autre projet. Ce film a beaucoup voyagé à l'étranger et son auteur avec lui. Sauf en France où il connut une exploitation commerciale « normale », il a plutôt fonctionné comme événement culturel, voire cultuel. Ainsi Coppola, que le film époustouffa, le distribua aux USA dans quelques villes et à grand renfort de publicité, plus comme un opéra

que comme un film. Syberberg fait partie de la horde européenne qui fit le voyage de Californie pour vérifier si, oui ou non, Coppola était bien le mécène-prophète qu'il disait. À ce moment-là, il a en tête deux projets qui se recoupent un peu, l'un sur le dernier jour de la vie de Wagner et l'autre, *Parsifal*. Coppola aurait voulu produire *Parsifal*, c'est-à-dire ajouter son nom à ceux de Wagner et de Syberberg, mais il dut y renoncer, happé par ses propres problèmes. De retour en Europe, où après l'opération Gaumont-Mozart-Losey l'idée d'opéra filmé est dans l'air, Syberberg opte pour son second projet : *Parsifal*.

Ce ne sera pas facile. En Allemagne, les héritiers de Bayreuth et de la maison Wagner & Co lui refusent les droits des enregistrements déjà existants de l'opéra : ni Knappertsbusch, ni Solti, ni Karajan, ni Boulez, rien. Que faire ? Syberberg a obtenu du Land de Bavière une subvention, à condition que le film soit tourné avant 1982. Deux chaînes de télévision (à Munich et à Vienne) sont prêtes à mettre un peu d'argent. Manque la musique. C'est alors qu'à la Gaumont, Toscan du Plantier, désireux de rééditer le coup *Don Giovanni* et ayant entre-temps pris le contrôle de la maison de disques Erato, a l'idée osée d'enregistrer très vite un nouveau *Parsifal*. Armin Jordan dirigera l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo (!), le chœur de la Philharmonique de Prague, qui passait par là, chantera et une distribution internationale pourra être réunie à la hâte. C'est Yvonne Minton qui sera Kundry et Rainer Goldberg *Parsifal*. Robert Lloyd sera le chevalier Gurnemanz, Wolfgang Schöne le roi Amfortas et Aage Haugland le magicien Klingsor. Le tour est joué. Ce nouveau *Parsifal*, modeste, sérieux, pas trop fort, pas trop guerrier, convient à Syberberg qui, de toute façon, n'a plus le choix. Le film devient une co-production franco-allemande où l'apport de Gaumont consiste essentiellement

en la cession des droits de l'enregistrement. Le coût total du film dépasse les trois millions de marks. Syberberg n'a jamais eu autant d'argent pour faire un film. Il semble que la Gaumont ait vite dû renoncer à influer sur le casting et la conception du film : elle n'avait d'ailleurs aucune chance.

Il n'empêche. Avec tout son savoir-faire, ses tours magiques et ses quatre mille diapositives, avec son « art du deuil » et son talent pour inquiéter, Syberberg s'est lancé dans une aventure nouvelle. Jusqu'ici, il avait travaillé en toute liberté, en demiurge bricoleur. Il avait jonglé avec de pauvres budgets et su transformer cette pauvreté en force, en idées. Avec *Parsifal*, pour la première fois, il n'est plus le seul maître à bord. Il y a une histoire (assez louche) écrite par Wagner et à laquelle il faut se plier. Il y a une musique (plutôt belle) écrite par Wagner et dont on ne peut rien retrancher (l'habitude des projectionnistes de couper quelques images à chaque changement de bobine risque à la longue de s'avérer dramatique). Il y a un opéra enregistré par Armin Jordan qu'il faut respecter. Les acteurs ne sont pas toujours libres, il faut planifier le tournage en fonction de leurs passages à Munich. Entre deux avions, Edith Clever (qui fut la *Marquise d'O* de Rohmer) vient s'identifier à Kundry. Ce qui est courant dans le cadre du cinéma courant est pour Syberberg une expérience nouvelle, une épreuve.

Il n'a pas voulu, semble-t-il, tricher avec cela. Le tournage de *Parsifal* est plus cher, plus professionnel. Syberberg a (sagement?) adopté le principe du playback, à la différence de Straub et Huillet qui, en 1975, ont fait chanter le *Moïse et Aaron* de Schönberg en extérieurs et en direct. Par ailleurs, convaincu par le talent de son nouveau chef-opérateur (Igor Luther, qui vient de signer la photo du *Faust*), Syberberg laisse la caméra se mouvoir repti-

liennement entre les acteurs, chose plutôt rare chez lui. Mais il reste le décor, l'imagination plastique et cette idée que chaque élément du film est en soi un petit film, que le monde entier est là, dans ce studio de la Bavière et qu'il faut l'en faire sortir comme un lapin d'un chapeau ou le dépli d'une fleur de papier dans l'eau. C'est ainsi qu'il utilise, avec un égal plaisir, les acteurs, les décors, les accessoires, les diapositives. Comme un stock de citations et de rappels, un musée personnel, des jouets.

Le jour de mon départ, je vois Syberberg mettre en place le début du troisième acte. Parsifal (toujours joué par la jeune fille qui, après le baiser du deuxième acte, a remplacé le premier Parsifal, un garçon) revient vers la hutte de Gurnemanz (quelque part près du menton), portant un lourd sac. Il passe près d'un mur sur lequel est projetée une image de Kundry-Clever. Une image que je connais puisqu'il s'agit de l'affiche du film de Peter Handke, *La Femme gauchère*. Dans le film, d'autres photos de Clever sont projetées, celles de ses grands rôles au théâtre (elle a beaucoup joué avec Peter Stein). Ceci n'est qu'un exemple de la façon de faire de Syberberg. Récupération? Si l'on veut. J'y vois plutôt le désir d'être celui qui vient toujours après, le clochard génial qui ramasse tout, le « dernier cinéaste ».

Syberberg est fatigué. Le tournage est épuisant. Il lui faut penser à tout. Personne, même lui, n'a une vision claire de ce que sera le film fini. Car c'est la première fois qu'il se mesure à un vrai artiste : Wagner. Et comme il parle toujours de ses films moins comme d'hommages que comme de guerres (des guerres de position où l'ironie se mêle inextricablement à de l'affection), Syberberg fait mine de s'inquiéter : « qui va gagner? » A la question pourquoi a-t-il choisi *Parsifal*?, il ne veut pas répondre. On le saura plus tard. C'est le film qui le dira. Jusqu'où

ira sa pitié? Jusqu'où ira son respect? A quel travail de déminage veut-il se livrer? Il avait fait d'Hitler une pauvre marionnette, il a fait de Wagner la tête d'un géant mort d'où les figures suintent comme des mouches ou des vers. Pour jouer quelle comédie?

Nietzsche n'avait pas de sarcasmes assez durs pour qualifier le dernier opéra de Wagner. « *Parsifal*, c'est par excellence un sujet d'opérette », écrit-il dans « *Le cas Wagner* », et il souligne « par excellence ». Et Wieland Wagner, peu avant sa mort en 1966, confiait à Golea que *Parsifal* avait gêné tous les pouvoirs : que les curés ne l'aimaient pas, que les nazis l'avaient presque interdit, que les RDAiens ne le jouaient plus guère. Une opérette dérangeante? On aura tout vu. Les nombreuses interprétations qu'elle « a suscitées sont toutes marquées par une insupportable bondieuserie. Cette histoire de « pur crétin » (reine *Tor*) et de renoncement (pour la femme, bien sûr), de sang impur et d'androgynie asexuée, est assez rance. *Parsifal* est-il un pécheur repent (comme dans le récit de Chrétien de Troyes et le film de Rohmer), un grand initié (comme le souvent Jacques Chailley) ou, pire, une sorte de Christ non-juif, un redempteur aryen qui ferait aboutir in extremis l'antisémitisme de Wagner? Et Kundry alors? Un nouvel épisode de la « défaite des femmes »? Une Marie-Madeleine? L'incarnation du sexe-donc-du-mal, la femme qui « ri au passage du Christ et de sa croix, l'élément juif de cette histoire? Ce qui est sûr, c'est que dans ce monde où tout le monde veut être sauvé par tout le monde, Kundry est le personnage qui, aujourd'hui, a toutes les chances de nous toucher. Nietzsche encore : « Chez lui (Wagner) on trouve toujours quelqu'un qui veut à tout prix être sauvé : c'est tantôt un bonhomme tantôt une petite bonne femme. » C'est cette « petite bonne femme », Kundry, qu'il me tarde le plus de voir dans la version Syberberg.

En 1982, le film sortira. Gaumont-distribution le montrera au monde étonné. Gaumont-production se réserve les droits pour la France, la Belgique et « les anciennes colonies françaises » (la première de *Parsifal* à Hanoï : voilà de quoi rêver!). L'opération sera donc d'envergure et de type « package ». Les mélomanes seront priés de juger du nouveau coffret Erato, les wagnériens du traitement infligé à leur idole, les critiques de cinéma de l'art « ambigu et demesure » de Syberberg. Opération commerciale, donc. Ce n'est pas surprenant. Adorno avait déjà remarqué que « si l'histoire de l'œuvre wagnérienne représente la fuite devant le banal, par laquelle le compositeur espère échapper aux exigences mercantiles standardisées de la marchandise de l'opéra, cette fuite même s'enfoncé encore plus profondément dans la marchandise. » Moral.

Pour Wagner, *Parsifal* était plus proche d'un mystère religieux que d'un opéra et il ne souhaitait pas qu'entre le premier et le deuxième acte le public applaudisse. Il avait interdit la représentation de l'opéra hors de la « fosse mystique » de Bayreuth pour laquelle il avait été écrit et où il fut créé. Jusqu'en 1913, tout *Parsifal* joué ailleurs qu'à Bayreuth (il y en eut) fut ressenti comme une nouvelle perte du Graal. Il y a de cela aussi dans l'attitude de Syberberg : la diffusion du film ne semble pas trop le préoccuper. « Le film n'est pas pour le cinéma tel qu'il est aujourd'hui. » Parce que les salles ne sont pas bien équipées. Parce qu'il faudrait un public qui ait non seulement l'envie mais le besoin de le voir. Le cinéma tel qu'il est aujourd'hui : une circulation de marchandises profanes. Mais qui (quel pouvoir) pourrait subventionner un cinéma sacré? Désenchantement. « Dans dix ans, tout aura changé. Le cinéma n'existera plus comme aujourd'hui, ce sera comme de la musique disco pour des jeunes sans famille. » Fin du monde-cinéma, deuil achevé, et en avant pour l'électronique.

En attendant, la croix (pardon, la contradiction) de Syberberg consiste à montrer que la désacralisation aussi est sacrée. Un coup de mythe, un coup d'ironie. Ainsi va le monde

2 décembre 1981

Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler

La guerre de positions entre le septième art et les étranges lucarnes, avec ses rendez-vous manqués et ses tonnes de ressentiment n'est pas finie. Ce vieux couple n'a pas dit son dernier mot. Le cinéma remonte? Oui, mais dans quel état? Peut-on encore dire sans rire : *le cinéma, la télévision*? On sait aujourd'hui que la survie du cinéma dépend pour une bonne part de la télévision. Que le cinéma est à la fois la rente, la danseuse et l'otage de la télé. Ce qu'on sait moins, c'est qu'*esthétiquement* aussi, le cinéma a perdu sa belle autonomie. La télé n'a pas gagné pour autant. C'est un hybride, le téléfilm, qui a gagné. Le téléfilm et la dramatique. A Nice, cette année, à l'occasion d'un festival du cinéma italien, un juré révolté a tenu à préciser ceci : il n'a jamais eu le sentiment d'avoir à juger des films, mais des téléfilms. Signe des temps.

Car il y a une histoire de notre perception des images et des sons pré-enregistrés («l'audio-visuel», mot technocratique et laid). Notre perception du ciné-visible et du ciné-audible, comme aurait dit Dziga Vertov, est passée

par le cinéma, sourd puis parlant, puis par la télévision. Elle commence à être travaillée par la vidéo. C'est dans cette «histoire de l'œil»-là que le couple télévision-cinéma tient encore la vedette.

Flash-back. Années 50 : début de la télévision. La télé n'est pas venue après le cinéma, pour le remplacer. Elle est venue quand le cinéma a cessé d'être éternel. Quand le soupçon lui est venu qu'il était mortel - donc moderne. Lié à l'actualité. Sans recul. Il fallut une guerre mondiale (la seconde) et un continent (l'Europe, plus Orson Welles qui est un continent à lui tout seul) pour cela.

Être moderne, ce n'est pas «bouleverser le langage» du cinéma (idée naïve), c'est sentir qu'on n'est plus seul. Sentir qu'un autre médium, une autre façon de manipuler les images et les sons, est en train de pousser dans les interstices du cinéma. Le cinéma a d'abord été très sûr de lui (il suffit de relire les textes de Gance ou d'Eisenstein), il a commencé par «bouffer» tout ce qui l'avait précédé : le théâtre, la danse, la littérature furent impitoyablement filmés. Et puis, un jour, un, deux ou trois cinéastes sentent que c'est moins vrai, que le cinéma a moins d'appétit, qu'un monstre encore plus vorace est apparu.

Il y a peu de films aussi bouleversants qu'*Un roi à New York* (1957). Chaplin se met en scène comme un roi déchu, ayant fui son royaume (le cinéma, l'Amérique), obligé de gagner sa vie en jouant dans une publicité (c'est pour une marque de whisky, son seul dialogue est «miam-miam!»). Le plus grand cinéaste du monde indique seulement, avec une ironie pincée, que le centre de gravité du cinéma vient de se déplacer. Il n'est pas le seul. Entre la fin de la guerre et l'irruption des nouvelles vagues (soit une quinzaine d'années), les cinéastes les plus modernes

ont souvent été, avant la lettre, de grands téléastes. La télévision était au bout de leur ligne de fuite, leur horizon, leur inconscient.

Pourquoi cela ? Hypothèse : après la guerre, en Europe, plus question de faire servir le cinéma aux grandes causes et aux idéaux mais, plus d'« un art total » au service de la « guerre totale » plus question de musique qui exalte ou de danse qui fait marcher au pas. Commence l'époque de la « caméra-stylo », le goût des micro-analyses, des échantillons anonymes, de la chute des stars et, à travers les techniques du direct, l'ère de la surveillance. Le cinéma se met aux aguets. On trouve tout cela chez Rossellini (le premier grand reporter-voyageur : *Allemagne année zéro*), chez Tati (le premier grand reporter sportif : *Jour de fête*), chez Welles (le premier grand meneur de jeux, truqués de préférence : *Monsieur Arkadin*), chez Bresson (le premier inventeur de jeux-dispositifs sadiques : *Pickpocket*). Et même chez le vieux Renou (le premier à tourner avec plusieurs caméras, pour la télévision : *Le Testament du Docteur Cordelier*). Et, bien sûr, chez le vieux Lang-Mabuse, le premier chef de régie vidéo-paranoïaque. Ils ont tous, de près ou de loin, le sachant ou pas, anticipé sur ce qui devait être l'ordinaire de la télévision.

Car la télévision, tout de suite, c'est ça : un monstre nœde qui nous tient à l'œil et que nous tenons, nous aussi, à l'œil, mais ni plus ni moins qu'un chat ou un poisson rouge.

Comique : la partie la plus écorchée vive, la plus « artiste » du cinéma (du néo-réalisme italien à la Nouvelle Vague française) se trouve synchrone avec un nouveau continent d'images brutes, barbares, encore mal dégrossies. Années 50 : la télé (qui ne sait encore rien de ses pouvoirs) et le cinéma (qui commence à réfléchir sur les siens,

qui se livre à l'introspection) se croisent. Car il n'y aura pas de relai entre eux. Sauf dans les rêves obstinés de quelques visionnaires comme Rossellini ou Godard qui – scandale – feront de la télévision de *La Prise du pouvoir par Louis XIV* à *France Tour Détour Deux Enfants*.

Car à partir des années 60, le triomphe d'une télévision devenue très consciente de son poids social et de son rôle d'encadrement va dispenser peu à peu le cinéma de sa modernité. Le cinéma va amorcer sa régression : cinéphilie, nécrocinéphilie, modes rétros, goût du kitsch, cinéma célébrant le cinéma comme une nostalgie, « cinéma à l'ancienne » que l'on fait revivre dans de vieilles salles – et bientôt à la télé – avec esquimaux en stuc, ouvreuses momifiées, avant-programmes d'époque. Le cinéma réduit à son rite.

Passons à la télé. Au début, bien sûr, c'est l'âge d'or. Elle est faite par des bricoleurs. Des aventuriers, des amateurs, des amuseurs. La télévision est d'abord amusante. Vient (trop vite) le moment où le pouvoir central (alors gaulliste) croit voir dans la télévision un formidable régulateur social doublé d'une école du soir. Celle-ci renforçant celui-là. Des hommes de pouvoir (des barons, pas forcément gaullistes) s'engouffrent dans ce créneau. Aujourd'hui, des anciens de l'ORTF comme Spade ou Dumayet situent vers 1964 ce tournant décisif. Ce dérapage plutôt. La télévision devint moins amusante, elle perdit de sa fraîcheur. On avait décidé en haut lieu qu'elle devait avoir, elle aussi, sa spécificité, on ne la trouva jamais, et pour cause. Elle était là, toute trouvée, dès le début. Mais on ne voulait pas la voir. On avait un peu honte.

Jerry Lewis dit un jour (avec un mépris non feint) que la télévision, c'était tout juste bon pour les informations et les jeux, *news and games*. Il est vrai qu'aux USA, elle fut rarement autre chose. En France, en revanche, elle se vit confier une importante mission sociale. D'abord instruire,

ensuite amuser. D'abord le cours permanent d'instruction civique, l'histoire de France ressassée à en vomir, toute la littérature du XIX^e rendue « dramatique ». Ensuite : news and games.

Cette noble tâche, malheureusement, ne tenait pas compte de ce qu'il y avait de nouveau dans le médium télévision. Sa spécificité, si l'on veut. Ses pseudopodes à elle. La liste est longue. En vrac : l'impact et les ahas du direct, le grand reportage et le feuilleton, le sport et les ralents qui font mieux voir, les interludes et le petit train, la mire, les jeux souvent débiles mais toujours complexes, l'érotisme des speakerines, la Gilbertbrushing, le traitement différent d'une image elle-même différente, les incrustations et les aplats de couleur, le cirque et les rires en boîte, les débats minutés et le show de ceux qui nous gouvernent, les effets de feedback de la vidéo, etc. Tout un monde. Encore très peu explore (malgré des précurseurs comme Averty).

La télévision avait deux devenurs possibles. Le jeu vidéo et l'école du soir. Un devenir-flipper et un devenir-théâtre. Deux manières de percevoir l'image, de la fabriquer. Bref, deux esthétiques. Pour l'instant, c'est l'école du soir qui l'a emporté. C'est la télé-recyclage. On recycle les autres arts (et le cinéma plus que les autres) et on recycle le télé-spectateur, cet éternel grand débutant. Cette situation, notons-le au passage, est très française. Très française, cette opposition entre télé futile et télé responsable. Partout ailleurs, cela s'est passé différemment. Au Japon, par exemple, on peut interroger son terminal sur toutes sortes de sujets, y compris sur le sujet « valeurs traditionnelles japonaises », au cas où on aurait un trou de mémoire ! Barbare, le Japon. En France, la télé-recyclage a toujours lorgné vers la dignité culturelle. Elle a donc hérité de l'académisme d'un cinéma français déjà moribond (la QF et la

repoussante tradition de l'intimisme psychologique « à la française ») et elle en a fait, la pauvre, son modèle, son sur-moi. La bien nommée « dramatique télévisée » a symbolisé ce dérapage et ce choix. Elle restera comme une des hontes du siècle. Elle n'a d'ailleurs pas encore poussé ses cris les plus pompiers. Attendons la huit cent vingt-septième version des *Misérables*, la version Hossein-Ventura. Attendons la télé socialiste. Craignons.

La télévision a donc méprisé, minorisé, refoulé son devenir vidéo, le seul par lequel elle avait une chance d'hériter du cinéma moderne de l'après-guerre. De ce cinéma aux aguets. Du goût de l'image décomposée et recomposée, de la rupture avec le théâtre, d'une autre perception du corps humain et de son bain d'images et de sons. Il faut espérer que le développement de la vidéo-art menace à son tour la télé, lui fasse honte de sa timidité.

Pour l'instant, la télévision a surtout maintenu en vase clos (protégée par un corporatisme de fer) un sous-cinéma et c'est ce sous-cinéma qui est devenu dominant. Économiquement et esthétiquement. Car le divorce institutionnel entre cinéma et télévision fut tel qu'il eut comme conséquence paradoxale la *restauration* du cinéma. Ce fut l'affaire des circuits et cela se passa au cours des années 70. Mais ce cinéma restauré est, esthétiquement, un golem. Il est moins l'héritier du vieux cinéma que la façon dont le téléfilm (et la dramatique) ont colonisé le cinéma. Alors, le cinéma remonte ? Oui, mais dans quel état ? Que reste-t-il des vraies inventions du cinéma ?

1 Le cinéma avait poussé très loin la perception de la distance. Distance entre les personnages, entre eux et la caméra, entre la caméra et nous. Distances imaginaires (puisque l'écran est plat), mais néanmoins très précises. Cette « profondeur de champ » était essentielle au star-system puisqu'elle permettait d'isoler et d'*éclairer* des figures

(idoles ou monstres) Quand un cinéaste jouait avec les distances, cela n'était pas rien. Le travelling sur *Nana* mourante chez Renoir ou l'in vraisemblable mouvement de caméra qui ouvre *Le Heros sacré* de Mizoguchi, ce sont des hiéroglyphes tracés dans l'espace. Rien que ce tracé bouleversait.

Que s'est-il passé ensuite? Le travelling n'a pas disparu mais le zoom est venu. Le zoom est devenu la forme à travers laquelle nous appréhendons l'espace. C'est un certain Frank G. Back qui l'inventa pour filmer le sport à la télé. C'est Rossellini (pas par hasard) qui en fit le premier usage systématique. Le zoom n'est plus un art de l'approche mais une gymnastique comparable à celle du boxeur qui danse pour ne pas rencontrer l'adversaire. Le travelling véhiculait du désir, le zoom diffuse la phobie. Le zoom n'a rien à voir avec le regard, c'est une façon de *toucher* avec l'œil. Toute une scénographie, faite de jeux entre la figure et le fond, devient incompréhensible. Des films comme *Francesca* deviennent difficiles à simplement percevoir pour le spectateur actuel. Dès que la caméra ne bouge plus, il lui semble que rien ne bouge. Et si rien ne bouge, il lui semble qu'il n'y a rien à voir.

2 Autre chose. Le cinéma avait poussé très loin l'art du hors-champ, du *off*. Beaucoup d'effets de peur, d'extase ou de frustration venaient de ce que certaines choses étaient filmées plutôt que d'autres qui restaient hors-champ. L'érousation des bords du cadre, le cadre considéré comme zone érogène, tous les jeux d'entrée et de sortie de champ, les décadres, le rapport entre ce qui était vu et ce qui était imaginé, c'est — je dirai — presque un art en soi. Tout un cinéma.

Que s'est-il passé par la suite? Depuis que la télé passe des films rognés, sans bords, des films en némascope et en nicolor, cet art est devenu caduc. Boorman disait un

jour (avec un mépris non-feint) qu'il logeait toute l'action de ses films au centre de l'image pour qu'en cas de passage à la télé, rien ne se perde. Il n'y a pas si longtemps, *Beau fixe sur New York* a vu ainsi l'un de ses numéros musicaux amputé d'un danseur (sur trois).

Le mépris de la télé pour le cadre est sans bornes. Parce qu'à la télévision, il n'y a pas de hors-champ. L'image est trop petite. C'est le règne du champ unique. Les incrustations permettent d'ailleurs de respecter ce champ unique en la fracturant. Perspectives mouies.

3 Enfin, le montage. Ou plutôt, le découpage. Le cinéma classique décomposait un espace-temps continu et le recomposait à l'aide des raccords, comme un puzzle. L'art et la technique des raccords (avec toutes ses lois idiotes), toutes les façons d'inventer des raccords aberrants (surtout les japonais, surtout Ozu), la transgression du « faux raccord », voilà de quoi a longtemps vécu le cinéma.

Qu'est-ce qui s'est passé par la suite? La télé ne reconstitue pas un puzzle, elle *est* un puzzle. L'ordre des images à la télévision ne relève ni du montage, ni du découpage, mais de quelque chose de nouveau et qu'il faudrait appeler l'*insérage*. La télé se réserve toujours la possibilité de couper un flux d'images, d'en insérer d'autres, à n'importe quel moment, sans aucun souci de raccorder.

Ce ne sont que des exemples. Je ne dis pas que le travelling, le hors-champ ou le découpage, c'est « mieux » que le zoom, le champ unique ou l'insérage. Ce serait idiot. Les formes de notre perception changent, voilà tout. Et dans ce changement, le vieux couple télé-ciné tient encore, pour l'instant, la vedette. Comme tous les vieux couples, ils ont fini par se ressembler. Un peu trop à mon goût.

La télévision, encore prisonnière de sa volonté de « faire

cinéma » ne va peut-être pas assez loin dans sa fuite en avant. Vers le jeu-vidéo. Le cinéma, otage, danseuse et rente de la télé, ne va peut-être pas assez loin dans l'exploration de sa mémoire. La plus archaïque. Il y a des exceptions, bien sûr. En 1982, on attend beaucoup de *Passion* et de *Parsifal*. Du studio et du trucage. Car asymptotiquement, la vieille télé et le très vieux cinéma, se rejoignent, très loin en avant et très loin en arrière. Le lieu de rendez-vous s'appelle Méliès. Il faut demander la lune

18 janvier 1982

Sayat Nova

Sergueï Paradjanov

Domage que Sergueï Paradjanov soit un « ex-cinéaste ». On aurait dû le laisser continuer. Qui on ? Vous devinez. Il ne nous reste plus qu'à découvrir, treize ans après, ce fulgurant météore qu'est Sayat Nova.

En 1924, quand il naît à Tbilissi (Géorgie) de parents arméniens, il s'appelle Sarkis Paradjanian. En 1965, sous le nom de Sergueï Paradjanov, il devient célèbre avec un seul film, *Les Chevaux de feu*. Le 17 décembre 1973, quand il est arrêté par les autorités soviétiques, il devient pour tous « l'affaire Paradjanov ». Camp de régime sévère (à Dnepropetrovsk). On le sait vulnérable, malade, menacé de cécité, on le dit suicidé, on le croit mort. A l'Ouest, il se forme des « comités Paradjanov ». Au seuil des années 80, on finit par apprendre qu'il a été libéré. Paradjanov est, pour les autorités de son pays, un *ex-cinéaste*, statut qui le condamne à la semi-mendicité du « parasite social ». Peu à peu Paradjanov est donc devenu personne. L'un des

cinéastes soviétiques les plus doués de sa génération (celle de Tarkovski et de Iosseliani) est ici une « cause noble » et là-bas un « ex-cinéaste ». L'oubli menace. On oublie qu'il s'agit aussi d'un cinéaste, auteur plus que complet (peintre, poète, musicien, metteur en scène) de ses films.

C'est donc une bonne chose que, même treize ans après, les films Cosmos sortent l'autre film de Paradjanov, *Sayat Nova, couleur de la grenade*, son second et dernier long métrage. Un métrage de moins en moins long d'ailleurs puisque la version présentée à Paris n'est pas celle montrée en URSS en 1969 (et vite retirée de l'affiche) mais celle qui fut remontée en 1971 par le témoin-à-tout-faire du cinéma soviétique, Serge Youtkevitch. Résultat : vingt minutes de coupes.

Les crimes de Paradjanov ? Ils sont innombrables. « Trafic d'icônes et d'objets d'art », « trafic de devises », « homosexualité », « propagation de maladies vénériennes », « incitation au suicide ». Je n'invente rien. Paradjanov aime les belles choses, les œuvres d'art, c'est un expert : crime. Il sait les disposer devant une caméra de façon à ce que cette beauté devienne fulgurante : crime. Paradjanov est le moins « russe » des cinéastes. Il a longtemps travaillé à Kiev sur des films en langue ukrainienne et *Sayat Nova* se situe à la croisée de l'histoire de la Géorgie et de l'Arménie : crime. Son cinéma n'a rien à voir avec la production « folklorique » des provinces soviétiques, destinées aux foires-festivals. C'est un cinéma qui ignore superbement (c'est le cas de le dire) le reste et la capitale de ce reste, Moscou et l'art pompier grand-russien : crime. L'auteur de *Sayat Nova* est bien Paradjanian.

Sayat Nova fait partie de ces films (il y en a de moins en moins) qui ne ressemblent à rien. Paradjanov est de ceux (ils se font très rares) qui font comme si personne avant eux n'avait filmé. Heureux effet de « première fois »

auquel on reconnaît le grand cinéma. Précieux culot. C'est pourquoi face à *Sayat Nova*, la première chose à ne pas faire est de proposer un mode d'emploi. Il faut le laisser agir, se laisser faire, laisser se défaire notre envie de comprendre tout de suite, décourager la lecture decodeuse et les « re-placeurs-dans-le-contexte » de tout poil. Il sera toujours temps après de jouer à celui qui sait tout du XVIII^e siècle arménien ou de l'art des « achough », de simuler une longue familiarité avec ce que nous ignorions encore. Il y a soixante-treize minutes (durée actuelle de *Sayat Nova*). Il y a des films clés en mains. D'autres non. Alors, il faut devenir son propre serrurier.

Et commencer par dire : c'est un film de poète qui, pas plus que la poésie, ne souffre le résumé. Se prend ou se laisse. Prenons deux « scènes » (plan ? tableau ? image ? icône ? aucun mot ne va), la première et la dernière. Trois grenades posées sur un drap blanc et un liquide rouge clair qui, peu à peu, suinte. Dans la première version (nous dit-on), la tache prenait la forme de l'Arménie ancienne et unifiée. le jus des grenades « devenait » une carte de sang. Un homme meurt, étendu dans une église vide. Sur le sol, tout autour de lui, une forêt de cierges allumés et, soudain, propulsée du hors-champ, une pluie blanche de poulets décapités qui, dans les mouvements erratiques de leur agonie, renversent et éteignent les cierges. Mort du poète et fin du film : n'y plus rien voir, n'est-ce pas mourir ?

Tout le monde va dire : *Sayat Nova* est une jungle de symboles, elle est belle mais elle n'est pas pour nous, nous nous y perdons. Et alors ? Ce qui est intéressant au cinéma, ce n'est jamais le symbole, c'est sa fabrication, c'est le devenir-symbole du moindre objet. Comment devient-on symbole quand on est jus de grenade ou poulet sans tête, drap taché ou cierge éteint ? Ou vase, étoffe, tapis rouge, couleur, bain public, mouton ou danse du ventre ? Et com-

bien de temps il faut au spectateur pour que de ce symbole, il jouisse ?

Rien de plus étrange que le dispositif de *Sayat Nova*. Rien de plus dépaysant. Dans cette suite d'« icônes-séquences », une image ne succède pas à une autre, elle la remplace. *Aucun* mouvement de caméra dans ce film. *Aucun* raccord entre les images. Leur seul point commun, c'est nous. Pour prendre une métaphore tennistique, je dirai que voir *Sayat Nova*, c'est être rivé au fond du « court » de notre champ visuel et, de là, renvoyer chaque image comme une balle. L'une après l'autre. L'image devient un fétiche (plus fétichiste que Paradjanov, non, je ne vois pas) et très vite, nous faisons l'expérience du regard-boomerang. Les « personnages » du film donnent l'impression de nous « servir » les images (le tennis, encore) en craignant vaguement la double faute. A distance souvent, avec une lenteur insistante, beaux et fardés, ils nous regardent fixement, exhibant des objets-symboles avec des gestes courts et répétitifs, une maladresse stroboscopique. Comme s'ils nous faisaient la démonstration que l'image où ils figurent était bien une image animée. Rébus vivants, charades de chair, voilà ce qu'ils sont.

Les effets de ce dispositif sont, au choix, étranges, hypnotiques, comiques, ennuyeux, tarte. Un peu de tout cela. C'est comme si le cinéma venait d'être inventé et que les acteurs, revêtus de leurs plus beaux habits, apprenaient à se mouvoir dans cet élément inconnu qu'est l'espace filmique : le champ de la caméra. Averses de gestes, mais non de regards. Évidemment, tout cela vient d'ailleurs et de loin : de l'art des icônes et d'une conception religieuse où l'image doit être offerte. A Dieu, au spectateur, aux deux. Curieusement, Paradjanov qui avait réuni de nombreux trésors de l'art arménien, au point de faire de *Sayat Nova* un véritable musée de celluloid, a fait le contraire de ce

que font tous les nouveaux riches du monde (zoomer-dévoiler) il exhibe ces trésors dans d'austères plans fixes, il les rend à leur destin de fétiches, qui est de briller à distance.

Il est vraiment dommage que Paradjanov-Paradjanian n'ait pas continué à faire du cinéma, qu'on l'ait à ce point découragé, usé, battu. Car dans le film de cet « ex-cinéaste », il y a quelque chose qui n'a peut-être existé que dans le cinéma soviétique (et que l'on retrouve aujourd'hui dans un film comme *Stalker*) : l'imaginaire matériel. L'art de se tenir au plus près des éléments, des matières, des textures, des couleurs. Il y a, par exemple, une présence particulière de l'eau dans *Sayat Nova*, qui n'est pas le noir clapotis stagnant de Tarkovski mais une eau domestique, rouge et claire, l'eau du teinturier ou de l'étal du boucher, l'eau qui s'égoutte (le film est tourné en muet avec des bouffées de musique et des effets sonores très grossis).

Comment oublier l'image où l'on voit l'enfant Sayat Nova, pas plus grand que les livres géants et mystérieusement gorgés d'eau qui séchent sur un toit et dont le vent tourne les pages ?

Cet imaginaire matériel (hé, sans doute, à une tradition religieuse et porté par le dogme orthodoxe) est une des voies que le cinéma semble abandonner. Le cinéma n'est plus assez divers. Le triomphe mondial du modèle télé-film à l'américaine a laissé peu de chances à d'autres dispositifs d'images et de sons. Les Américains ont poussé très loin l'étude du mouvement continu, de la vitesse et de la ligne de fuite. D'un mouvement qui vide l'image de son poids, de sa matière. D'un corps en état d'apesanteur. C'est Kubrick qui a le mieux raconté cette histoire-là. En passant par le scanner de la télé, le cinéma a perdu une couche de matière, il s'est, disons, dé-républicanisé. En Europe, en URSS même, au risque de se margi-

naliser à mort, certains se paient le luxe d'interroger le mouvement sur son autre versant : ralenti et discontinu. Paradjanov, Tarkovski (mais déjà Eisenstein, Dovjenko ou Barnet) regardent la matière s'accumuler et s'engorger, une géologie d'éléments, d'ordures et de trésors, se faire au ralenti. Ils font le cinéma du glacié soviétique, cet empire immobile. Que cet empire le veuille ou non.

Il faut quand même que je dise deux mots de l'histoire de *Sayat Nova*. Sinon, on m'en voudra. *Sayat Nova* raconte donc en quelques tableaux édifiants la vie d'un célèbre poète-troubadour (« sachough ») qui s'appelle, justement, Sayat Nova. On le voit d'abord enfant, puis jeune poète à la cour du roi de Géorgie, puis moine retiré dans un couvent. Il meurt lors du sac de Tiflis. Cela se passe en 1795.

29 janvier 1982

LE CINÉMA VOYAGÉ

Fevrier 1982, Calcutta

Où l'on prend la peine d'aller voir Satyajit Ray chez lui, dans la ville qu'il n'a jamais cessé d'aimer

Je suis né à Calcutta

De toute façon, c'est le plus grand. Il a toujours une tête de plus que les autres. Il vient de fêter soixante ans de vie et vingt ans de cinéma. Pour le reste du monde, il est « Satyajit Ray », symbole du cinéma indien. Mais dans son pays où les films se font à la chaîne (en 1981, on a recensé 743 films, parlés en 14 langues) et où le rêve est impi-toyablement usiné, il est le premier à être sorti de l'usine. Cela s'est passé entre 1952 et 1956, ici à Calcutta, et le

film s'appelait *Pather Panchali*. Depuis, avec sa voix de baryton, son anglais irréprochable, Ray n'a rien cédé sur l'essentiel : tourner chez lui, dans sa langue (le bengali). En vingt-cinq ans, un peu moins de trente films. Mais le cinéma indien, le « all India film », lui non plus n'a pas cédé. La lutte est très longue. Quittez le Bengale, interrogez l'homme de la rue : plus personne ne connaît Ray. Restez au Bengale, parlez au premier gamin venu : il connaît les noms des stars, des joueurs de cricket et celui de Ray (qu'on peut, par snobisme, prononcer « raj »).

A Calcutta, il est chez lui. Cette ville impensable, où il paraît si facile de vivre et de mourir, suinte de culture. Ray écrit, dessine, compose de la musique et un jour, en 1947, année de l'Indépendance, il fonde avec un ami le premier ciné-club de Calcutta. Depuis toujours, l'ancienne capitale de l'Inde coloniale (de 1773 à 1912), cette « métropole prématurée » redevenue un village grand, est la conscience du cinéma indien. Le festival (appelé ici « filmotsav ») y est un vrai événement populaire. Les cinémas New Empire, Metro, Jamuna, Society, Jyoti, Paradise, Ehte et Glove sont pleins. Un billet est un bien précieux. Il y a vente de strapontins au marché noir.

Aller chez Satyajit Ray n'est pas très difficile. La Bishop Lefroy Road n'est pas très loin de Chowringhee, centre aberrant de cette ville décentrée. Des arcades surpeuplées y font face à un terrain vague où, gag, Russes et Hongrois font semblant depuis des années de construire un métro dont tout Calcutta aime à dire qu'il s'écroulera à la première rame (ils en ont encore pour dix ans, dit Ray que cette idée fait bien rire). La maison du cinéaste est dans un district du centre de Calcutta, au cœur d'un quartier plutôt calme et coquet. Les maisons, leurs volets et leurs balcons sont convenablement rongés d'humidité. L'ocre y vire au noir. Ray occupe l'étage supérieur d'une haute

maison à peine plus vieille que lui. Je vois le vaste bureau où il me reçoit. Je devine le reste : des domestiques lents, des plantes, des bobines en vrac, un diorama de cartes de vœux sur une petite table (nous sommes en janvier, c'est l'hiver, il fait très bon), puis des livres bien sur, une vieille radio, deux fenêtres donnant sur deux rues, des journaux pliés et dans un fauteuil, très détendu, gai même. Satyajit Ray. De la part du visiteur occidental, Ray s'attend à de l'admiration. Il s'en sait digne. Le respect qu'on lui porte lui plaît mais ne le surprend plus.

Voilà pour l'image. Pour le son, le *la* est donné par les corbeaux qui coassent avec autant de haine rentrée que sur la bande son d'*Indra song*. Embouteillages, cris, klaxons, vendeurs ambulants et oiseaux divers font le reste. C'est simple : la ville entre par la fenêtre.

- Vous êtes né à Calcutta ..

- Je suis né à Calcutta. Je dirai que soixante-dix pour cent de mes films se passent dans cette ville, dans le Calcutta d'hier ou dans celui d'aujourd'hui. J'ai vu la ville changer. Enfant, je me souviens d'une ville calme, placide même, avec peu d'événements, pas beaucoup de circulation (*dehors, klaxons frénétiques*). Après la partition, la ville a explosé, la population s'est incroyablement accrue. Des buildings ont commencé à se construire. C'était comme si la ville suffoquait (*discussion avec le domestique : il n'a pas apporté deux thés et un verre d'eau, il n'a rien compris. Ray se gronde, mais en bengali*).

- Vous vivez depuis longtemps dans cette maison ?

- Depuis douze ou treize ans. Avant j'habitais dans le sud de Calcutta, dans un appartement beaucoup plus petit. Avec les livres que j'achetais et avec le piano, ce n'était plus possible.

- Est-ce que c'est difficile de filmer Calcutta ?

- Si vous voyez le film de Louis Malle (moi, je ne l'ai

pas vu, mais on m'en a beaucoup parlé), il n'a pas montré le côté intellectuel de Calcutta, l'activité des poètes, des peintres des cinéastes. Il n'a montré que les aspects photogéniques de Calcutta, y compris la misère, les cadavres, les bûchers funéraires. Il est vrai que les choses intellectuelles ne sont jamais faciles à filmer. Il faut les faire passer dans une histoire. Avec une histoire, on peut tout montrer, pas avec le documentaire.

— *La perception de Malle n'est-elle pas celle d'un Occidental?*

— J'ai bien connu Malle. Il aimait beaucoup cette ville et les gens qui y vivent. Il était conscient de tout cela (*dehors, un vélo maniable, un corbeau proteste*). Peut-être a-t-il trouvé le film plus facile à vendre ainsi, je ne sais pas. Le film fini semble différent de ce qu'il m'avait dit.

— *Y a-t-il des parties de la ville que vous ne reconnaissez plus, qui ont beaucoup changé?*

— Oui, mais il y a des endroits qui n'ont pas changé du tout. Le vieux Calcutta n'a pas changé. C'est vers le sud qu'il y a eu développement et un peu au centre, où nous sommes. Vous savez, c'est à Bombay que tout se passe parce que c'est là qu'il y a l'argent. Bombay devient une ville européenne, avec front de mer et tout. Calcutta est différente : les petits commerçants, les échoppes, tout cela ne change pas. J'ai filmé cela dans un des mes films, *The Middleman*, et comme c'était la première fois, j'ai eu beaucoup de problèmes. On a toujours des problèmes quand on tourne dans les rues de Calcutta.

— *Pourquoi?*

— Les gens sont curieux. N'importe qui vient et non seulement il regarde le tournage mais il veut absolument être dans le plan.

— *Même s'il n'y a pas de stars?*

— Oui, même sans star. Je suis moi-même ici une sorte de star et quand je tourne dans la rue je me cache toujours

sous un chiffon noir. Mais dès que je me lève, on me reconnaît parce que je suis très grand. Il faut donc que je m'assoie et que je tourne vite. La curiosité des gens envers le cinéma est démente.

— *Ce qui est impressionnant dans la rue, c'est la visualité, cette impression que tout le monde va quelque part, fait quelque chose.*

— Mais si vous allez sous l'arcade de Chowringhee, vous voyez la cohue de ceux qui n'ont rien à faire, qui flânent, qui attendent la sortie de l'équipe de cricket du Grand Hôtel. Et ce ne sont pas seulement les sports. Il y a dans cette ville une réponse fantastique aux événements culturels. Le seul endroit en Inde où une foire du livre est un grand succès, c'est Calcutta. Des milliers de gens y vont et achètent des livres. Et pourtant, ils sont censés ne pas avoir d'argent! Et s'il y a une récitation de poèmes ou un récital de musique, ça sera complet. Vous avez vu le festival? Les places pour la rétrospective Godard ont été vendues en quelques minutes. Et pour des films très difficiles! (*Au nom de Godard, une nuée de corbeaux cinéphiles coasse avec ferveur pendant qu'un embouteillage menace.*)

— *Depuis que vous avez montré l'exemple, y a-t-il plus de cinéastes qui tournent en extérieurs?*

Certains des jeunes cinéastes le font mais ça leur est très difficile. Si vous tournez dans une maison et que ça se sait, la maison est envahie, c'est un cauchemar. Avant, quand j'ai fait *La Grande Ville*, il y avait moins de monde. Après moi, après le mouvement des ciné-clubs, les gens sont devenus conscients du cinéma, ils ont compris que ce n'était pas rien et que ça se passait ici, chez eux, à Calcutta (*un vendeur ambulant crie qu'il vend quelque chose*).

— *Quand on se promène ici et qu'on voit les affiches de cinéma, les queues devant les salles, le marché noir des billets,*

on se dit que l'Inde aujourd'hui est la forteresse du cinéma dans le monde

— C'est parce que la télévision n'a pas menacé le cinéma. A Calcutta, il y a trois ou quatre heures de télévision par jour. Et combien de gens peuvent se permettre d'acheter un récepteur? Dix, quinze pour cent. Si vous avez un poste, tout le monde va venir voir la télévision chez vous. Quand il y a un programme spécial, beaucoup de gens viennent chez moi la regarder. Samedi et dimanche, on peut voir des vieux films, un film bengali le samedi et un film hindi le dimanche. En fait, il n'y a pas de quoi nourrir la télévision. Même à Dacca, au Bangladesh, où ils ont la télévision en couleurs, il n'y a pas plus de six à sept heures de programme par jour. Ça commence à cinq heures de l'après-midi et ça finit à minuit. Et puis le cinéma reste accessible à tous les prix sont très bas. Vous pouvez voir un film pour une roupie. Le prix maximum ne dépasse pas six roupies.

Est-ce que cela ne rend pas difficile l'émergence d'un cinéma d'auteur en Inde?

— Il faut que la *new wave* puisse continuer à tourner avec des petits budgets ou qu'elle puisse s'appuyer sur un débouché sur le marché étranger, comme c'est le cas pour Mrinal Sen maintenant. Sinon, ils auront du mal à continuer. A Bombay, les cinéastes ont cet avantage d'utiliser l'hindi qui est compris dans toute l'Inde, mais dans le sud ou ici, au Bengale, il y a l'obstacle de la langue. Il faudrait pouvoir s'en tenir au noir et blanc, au moment où les budgets deviennent de plus en plus importants. Il faudrait pouvoir tourner en seize millimètres, gonfler en trente-cinq, toujours réduire les coûts de production (*riposte musicale lointaine*)

Et vous?

— Moi, j'ai un public. Au début, je n'étais jamais sûr que mes films ne venaient pas dix ans trop tôt. Maintenant

je sais que non. Il y a un public et il s'est développé avec moi. Quel que soit le film que je fasse, il jouera au moins six semaines dans trois cinémas de Calcutta et peut-être plus si le public l'aime. A Calcutta, cela est devenu une nécessité pour les gens éduqués de voir mes films.

— Est-ce que cela ne tient pas au fait que vous n'avez jamais renoncé à tourner dans votre langue, le bengali?

— Je crois que les cinéastes doivent se contenter d'un public local. Il y a ici un public qui veut un meilleur cinéma et il faut le gagner et le garder. Mon premier public, c'est ce public. Je ne peux pas faire de film qui ne sera pas vu ici, au Bengale, dans mon peuple. Mais il y a un risque beaucoup de films bengalis ont été envoyés dans des festivals, ont gagné des prix, ont même été vendus, mais ils n'ont pas été montrés ici, à Calcutta.

— Dans un entretien récent, vous tenez des propos un peu désenchantés, vous dites ceci : « Ailleurs, dans le reste de l'Inde, où, même dans les grandes villes, mes films ne sont jamais montrés ou subrepticement le dimanche matin et en général sans sous-titres je suis seulement un nom. Voilà vingt-cinq ans que je suis un nom. Cela finit par me faire un drôle d'effet. »

— C'est vrai. Mes films sont mieux connus à Londres qu'en Inde. Parce que je m'en suis tenu au bengali et que personne ici ne s'occupe de sous-titrer les films, même si je leur fournis la traduction du dialogue. Quand ils ont recouvré leur argent sur le marché bengali, ils se désintéressent du film. (*Klaxons discrets.*)

— Que faites-vous avant de faire du cinéma?

— A vingt-deux ans, pour gagner ma vie, je suis entré dans une agence de publicité, chez Keymer. J'étais artiste graphique, j'avais étudié l'art et la calligraphie indienne et je voulais donner un « look » indien aux publicités, même si les produits étaient européens (*dehors, tout à trac, une altercation, un moteur s'emballant et mille oiseaux piaillent*)

Maintenant, les agences utilisent toutes des photos. Regardez : un magazine indien ressemble exactement à un magazine américain. Est-ce bien ? Je l'ignore.

- *N'est-ce pas vrai aussi du cinéma ?*

- (vexé) J'aime à penser que mes films...

- *Non, je veux dire le cinéma « en général ».*

- Je vois des films européens, par exemple. Il est très difficile de distinguer les films d'un pays de ceux d'un autre pays. Les films islandais, espagnols ou français se ressemblent beaucoup. Il y a un conformisme. Et ici, c'est la même chose : la grande bourgeoisie de Bombay ressemble à celle de l'Europe, mêmes mœurs, mêmes habits. Ici, les adolescents de Park street ressemblent à ceux du monde entier, avec les mêmes blue-jeans.

- *Le cinéma est né dans les villes mais son public venait encore de la campagne. Aujourd'hui, la télévision touche les gens là où ils sont. Comment cela va se passer en Inde ?*

- Le cinéma indien va continuer comme ça encore dix, quinze ans. Parce que c'est le seul divertissement accessible.

- *Est-ce que cela n'oblige pas le gouvernement (celui de Delhi ou celui des Etats) à intervenir de plus en plus s'ils veulent promouvoir un cinéma plus social, plus « responsable » ?*

- Voyez ce qui se passe au Bengale occidental. Beaucoup de cinéastes sont subventionnés. On leur avance de l'argent pour qu'ils puissent démarrer le film. Il y a même des films entièrement produits par l'État. Bien sûr comme nous avons un gouvernement marxiste, c'est un avantage de proposer un scénario « de gauche » (leftist).

- *Et c'est quoi, un scénario de gauche ?*

- Par exemple, l'histoire d'un paysan et de ses souffrances sous tous les gouvernements avant celui-ci. À la fin on a presque un film de propagande pour le gouvernement actuel.

- *Vous ne pensez pas qu'il y a là aussi un danger ?*

Jusqu'ici non. Les cinéastes prennent l'argent et font ce qu'ils veulent.

- *Et les grands films de prestige dont on parle beaucoup, celui sur Gandhi et celui sur Nehru ?*

- Ce sont des projets très différents. Le film de Richard Attenborough sur Gandhi est une reconstitution. Le Nehru est un documentaire co-produit avec les Soviétiques. C'est Shyam Benegal qui est chargé de la partie indienne. Moi ça ne me plairait pas de faire une co-production avec les Soviétiques. Ils vont essayer d'imposer leur point de vue sur Nehru. Sinon, pourquoi seraient-ils intéressés ?

Y a-t-il eu des films soviétiques projetés en Inde ?

- À Calcutta, il y avait le cinéma Elite qui montrait régulièrement des films soviétiques. Ce fut un grand désastre.

- *Mais même les Soviétiques préfèrent les films indiens ?*

- C'est pourtant vrai ! (joue rieur).

Une dernière question. À Nantes, l'année dernière, vous aviez vu une chose qui m'a beaucoup frappé : qu'il y avait beaucoup à étudier dans les films commerciaux, qu'il y avait dans les numéros musicaux un travail très précis, très sophistiqué. Maintenez-vous ce point de vue ?

- Je maintiens. (Décidément abjects les corbeaux redoublent de cru.)

9 février 1982

Trop tôt, trop tard

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

Où les Straub font une partie de campagne. En France puis en Égypte, ils captent des signes formels : toute révolution est un coup de vent. Encore faut-il savoir filmer le vent.

Quel est le point commun entre John Travolta et Jean-Marie Straub? Question difficile, j'en conviens. L'un danse, l'autre pas. L'un est marxien, l'autre pas. L'un est très connu, l'autre moins. Tous deux ont leurs fans. Moi, par exemple.

Pourtant, il suffit de voir leurs deux films sortis le même jour sur les écrans parisiens pour comprendre qu'un même souci les ronge. Un souci? Une passion plutôt. Celle du son. Je fais allusion à *Blow Out* (mis en scène par Brian de Palma) et à *Trop tôt, trop tard* (co-signé par Danièle Huillet), deux bons films, deux magnifiques bandes-son.

Le cinéma, vous obstinez-vous peut-être à penser, c'est « des images et des sons ». Et si c'était le contraire? Et si c'était des sons et des images? Des sons qui donnent à imaginer ce qu'on voit et à voir ce qu'on imagine? Et si le cinéma c'était aussi l'oreille qui se dresse - telle, érectile, celle du chien - quand l'œil ne s'y retrouve plus? En rase campagne, par exemple.

Dans *Blow Out*, John Travolta joue le rôle d'un fou des *sound effects* qui, à partir d'un bruit, va identifier un crime et son auteur. Dans *Trop tôt, trop tard*, Straub, Huillet et leur ingénieur du son habituel, le grand Louis Hochet, se perdent dans la campagne française avant de se mettre à errer le long du Nil et dans son delta, en Égypte. À partir des bruits, de tous les bruits, des plus infimes aux plus tenus, ils identifient, eux aussi, un crime. Lieu du crime - la terre, victimes - les paysans, témoins du crime - les paysages. C'est-à-dire des nuages, des chemins, de l'herbe, du vent.

En juin 1980, les Straub sont allés pendant quinze jours filmer dans la campagne française. On les a vus dans des lieux aussi improbables que Tréogan, Mottreff, Marbeuf ou Harville. On les a vus rôder près des grandes villes Lyon, Rennes. Leur idée, celle qui préside à l'exécution

de cet opus 12 de leur œuvre (vingt ans de cinéma, déjà!), était de filmer *tels qu'ils sont aujourd'hui* un certain nombre de lieux cités dans une lettre envoyée par Engels au futur renégat Kautsky. Dans cette lettre (lue, *off*, par Danièle Huillet), Engels décrit, chiffres à l'appui, la misère des campagnes à la veille de la Révolution française. Les lieux, on s'en doute, ont changé. Et d'abord, ils sont deserts. La campagne française, dit Straub, a un « aspect science-fiction, planète abandonnée ». On y vit peut-être, on ne l'habite plus. Les champs, les chemins, les clôtures, les rideaux d'arbres sont des traces de l'activité humaine mais les acteurs, ce sont les oiseaux, quelques voitures, des rumeurs, le vent.

En mai 1981, les Straub sont en Égypte et filment d'autres paysages. Le guide, cette fois, n'est pas Engels mais un marxiste plus récent, l'auteur des naguère fameuses *Luttes de classes en Égypte*, Mahmoud Hussein. *Off* encore, la voix d'un intellectuel arabe dit en français (mais avec l'accent) la résistance paysanne à l'occupation anglaise et ceci jusqu'à la révolution « petite-bourgeoise » de Neguib en 1952. Une fois de plus, les paysans se révoltent *trop tôt* et arrivent *trop tard* quand il s'agit du pouvoir. Ce barter obsessionnel est le « contenu » du film. Tel un motif musical, il est donné tout au début : « *que les bourgeois ici comme toujours furent trop lâches pour soutenir leurs propres intérêts et que la Bastille la plebe dut faire tout le travail* » (Engels).

Le film est donc un diptyque. Un, la France. Deux, l'Égypte. Pas d'acteurs, pas même de personnages, surtout pas de figurants. S'il y a un acteur dans *Trop tôt, trop tard*, c'est le paysage. Cet acteur a un texte. L'Histoire (les paysans qui résistent, la terre qui reste) dont il est le vivant témoignage. Cet acteur joue avec plus ou moins de talent - le nuage qui passe, un déchainement d'oiseaux, un bou-

quet d'arbres plûs par le vent, une éclaircie, voilà de quoi est fait le jeu du paysage. Cette façon de jouer est météorologique. On n'en avait plus vu comme ça depuis longtemps. Depuis le muet exactement.

En voyant *Trop tôt, trop tard* (surtout la première partie), je me suis souvenu d'un autre film, tourné à Hollywood en 1928 par le Suédois Victor Sjöström : *Le Vent*. Ce film magnifique montrait comment le bruit du vent rendait Lillian Gish folle. Le film était « muet » et n'en avait que plus de force. Quiconque a vu *Le Vent* sait ce qu'est une hallucination auditive. Il n'y a jamais eu de « cinéma muet », d'ailleurs, seulement un cinéma sourd au boucan qui se produisait à l'intérieur du spectateur, dans son corps même, quand il devenait la chambre d'écho des images. Celles du vent, par exemple.

Il a fallu attendre le parlant pour que le silence ait une chance. Et encore, Bresson est optimiste quand il écrit « le cinéma sonore a inventé le silence ». La possibilité du silence, tout au plus. Gardons l'exemple du vent. On n'a pas un grand souvenir du vent dans les films des années trente, quarante, cinquante. Ou alors, c'étaient des tempêtes qui faisaient ooouuh ! dans les films de pirates. Mais la bise, le coulis, le courant d'air, tous ces vents si près du silence ? Et le zéphyr ? Et le souffle vespéral ? Non. Il fallait attendre les années soixante, les petites caméras synchrones, les nouvelles vagues. Il fallut attendre Straub et Huillet.

Car au point de raffinement où ils sont arrivés dans la pratique du son direct, il se produit dans leurs films récents (comme *De la nuée à la résistance*) un bien étrange phénomène. On y retrouve les hallucinations auditives propres au cinéma « muet ». Même phénomène dans certains films récents de quelques « vieux » de la Nouvelle Vague : Rouch (*Ambara Damba*), Rohmer (*La Femme de l'ataleur*), Rivette (*Le Pont du Nord*). Comme si le son direct revenait au

manque de son. Comme si, d'un monde intégralement sonore, resurgissait un corps d'acteur vaguement burlesque.

Normal quand le cinéma était « muet », nous étions libres de lui prêter tous les bruits, les infimes et les intimes aussi. C'est quand il se mit à parler, et surtout après l'invention du doublage (1935), que plus rien ne résista au déferlement du dialogue et de la musique. Les bruits faibles, imperceptibles, n'avaient aucune chance. Ce fut un génocide.

On s'en remet, lentement. En Amérique par une débauche d'effets sonores (voir Travoita), en France par la rééducation de l'oreille, cette grande mutilée (voir Straub). *Trop tôt, trop tard* est, à ma connaissance, l'un des rares films qui, depuis celui de Sjöström, ait filmé le vent. Il faut le voir et l'entendre – pour le croire. C'est comme si la caméra et la frêle équipe de tournage prenaient le vent comme une voile et le paysage comme une mer. La caméra joue avec le vent, le suit, le devance, revient en arrière comme une balle de jokari. Comme si elle était tenue en laisse ou asservie à une autre machine comme celle inventée par Michael Snow dans ce film sidérant qu'était *La Région centrale* (chez Snow aussi le terrain de jeu de la caméra était une sorte de planète abandonnée. Ceci expliquant cela).

Voir et entendre en même temps, mais c'est impossible, direz-vous ! Certes, mais un : les Straub sont des cœurs vaillants, et deux : les voyages dans l'impossible sont très formateurs. Avec *Trop tôt, trop tard*, une expérience est tentée avec nous, sur nous : à des moments, on commence par voir (une herbe que le vent courbe) avant d'entendre (le vent responsable de cette courbure). A d'autres moments, on entend d'abord (le vent) puis on voit (l'herbe). Image et son sont synchrones et pourtant, à chaque ins-

tant, chacun de nous peut faire l'expérience de l'ordre dans lequel il range ses sensations. C'est donc un film sensationnel

Ceci, c'est la première partie, le désert français. Il en va autrement pour l'Égypte surpeuplée. Là, les champs ne sont plus vides, des fellahs y vaquent, on ne peut plus aller n'importe où, filmer n'importe qui n'importe comment. Le terrain de jeu redevient le territoire des autres. Les Straub (qui connaissent leurs films sait que, là-dessus, ils ne transigent pas) accordent une grande importance au fait qu'un cinéaste ne devrait pas *déranger ceux qu'il filme*. Il faut donc voir la seconde partie de *Trop tôt, trop tard* comme un drôle de jeu, fait d'approches et de reculs, où les cinéastes, moins météorologues qu'acupuncteurs, cherchent le lieu – le seul, le bon – d'où leur caméra pourra capter les gens sans les gêner. Deux écueils aussitôt : le tourisme exotomane et la caméra invisible. Trop près, trop loin. Dans une longue « scène », la caméra est plantée devant la porte d'une usine et donne à voir les ouvriers égyptiens qui passent, entrent et sortent. Trop près pour qu'ils ne voient pas la caméra, trop loin pour qu'ils soient tentés d'aller vers elle. Trouver ce point, ce point *moral*, c'est à ce moment-là tout l'art des Straub. Avec peut-être cet espoir que pour les « figurants » ainsi filmés, la caméra et la frêle équipe planquées au beau milieu d'un champ ou d'un terrain vague, ne soient qu'un accident du paysage, un gentil épouvantail, un autre mirage apporté par le vent.

Ces scrupules étonneront. Ils ne sont pas courants. Filmer, surtout à la campagne, c'est en général tout dévaster, faire irruption dans la vie des gens, en faire de la vignette paysanne, du régionalisme, du retour à, du rance, du musée. Parce que le cinéma appartient à la ville et que personne n'a jamais su au juste ce que serait un « cinéma pay-

san », ancré dans le vécu, dans l'espace-temps paysan. Il faut donc voir les Straub, habitants des villes, navigateurs en terre ferme, perdus. Il faut les voir au milieu du champ le doigt humecté levé pour prendre le vent et l'oreille tendue vers ce qu'il dit. Alors, la sensation la plus nue sert de boussole. Tout le reste, éthique et esthétique, fond et forme, en découle.

On peut ne pas supporter l'expérience. Cela s'est vu. On peut ne plus supporter l'idée même d'expérience. Cela se voit tous les jours. On peut décider que filmer le vent est une opération dérisoire. Du vent, justement. On peut aussi passer à côté du cinéma quand il se risque à sortir de chez lui.

20 février 1982

Vers le sud

Johan van der Keuken

On ignore trop ici l'œuvre de ce Hollandais planant, l'un des grands du « documentonage » actuel. L'œil de ce cinéaste sans fronnières est un scalpel

Pour commencer, une réponse à la question : qui est Johan van der Keuken ? Un Hollandais, né à Amsterdam il y a quarante-quatre ans. Un très bon documenteur (mot que je propose de substituer définitivement à « documentariste »). *Vers le sud* sort à temps. Les films de Van der Keuken étaient en passe d'être davantage connus que vus, réputés que diffusés. Grâce à « Forum-distribution », le scandale est évité : le public parisien peut voir ce vingt-huitième film du Hollandais tenace. Son septième long-métrage. Son meilleur.

Quand un documenteur vient du Nord, qu'il a un passeport et une conscience en règle, une camera, un pied et un bon œil derrière, où va-t-il ? Vers le sud, bien entendu. Question d'intuition (Brueghel, Van Gogh, Ivens). Depuis longtemps déjà, Van der Keuken s'est mis en route « vers le sud ». A Paris ou, à la fin des années cinquante, il a étudié le cinéma (à l'Idhec) et exercé son premier métier (photographe). Plus tard, entre 1972 et 1974, il a composé, bloc par bloc, un ambitieux triptyque « Nord-Sud » (*Diary*, *The White Castle*, *The New Ice-age*). Il s'agissait de trouver une forme de cinéma qui réponde à la sensibilité tiers-mondiste de l'époque. Figures imposées : les effets au Sud de la polynésie décadée au Nord, l'échange inégal, le désastre écologique. Van der Keuken les prend très au sérieux. On le voit partout : au Cameroun, au Pérou, aux USA, en Espagne, au Maroc. Cet œil de lynx a vu du pays, cette oreille attentive a globe-trotiné, ce nez s'est cassé sur le réel.

Il y a (sans doute) une « école » batave de documenteurs dont Ivens hier et Van der Keuken aujourd'hui sont les plus beaux fleurons. Mais à la différence du vieux Joris, Johan van der Keuken n'a pas mis son savoir-filmer au service de tous les états-majors communistes du monde. Il est arrivé plus tard, à un moment où le communisme a déçu (un peu, beaucoup, à la folie) et où même le mot « tiers-monde » a ranci. Aujourd'hui, le cinéaste qui tient à engager son travail doit se passer commande à lui-même. Fin de la commande militante et apparition du « cinéaste sans frontières ». En 1981, filmer « vers le sud », c'est, tout crûment, aller vers le soleil et vers la misère, là où il fait bon témoigner. C'est filmer plus pauvre que soi. Et « quelque part », aimer ça.

Le Sud, le lecteur l'aura deviné, c'est un état. Un état géo-politique et un état physique. L'œuvre de Van der

Keuken pourrait porter en sous-titre « *miseres occasionnées par le système capitaliste mondial et infirmités qui s'ensuivent pour le corps humain* ». C'est avec la tendresse du scalpel que l'œil du cinéaste capte ce qui ne va pas entre quelqu'un et son environnement immédiat. Van der Keuken est un as de la gêne, quand manque l'espace vital. Corps empêchés, tordus, infirmes, mal dans leur peau, mal dans la langue. Son film le plus étonnant reste cet *Herrman Slobbe, l'enfant aveugle* (1964), où la morale naît de l'obscénité et vice versa. Les rapports Nord-Sud commencent là : tout ce qui est devant la caméra est au Sud, la caméra, elle est toujours au Nord. La caméra est une boussole.

Mais aller vers le Sud, c'est perdre le nord, quand même. *Vers le Sud* : le film est ce que Van der Keuken a réussi de plus simple et de plus direct à ce jour. Il s'agit d'un récit de voyage, de quelques feuilles arrachées à un livre de bord, d'un travelogue. Le cinéaste part d'Amsterdam et, deux heures vingt minutes plus tard, se perd définitivement dans la foule cairote. Il passe par Paris, la Drôme, Rome, la Calabre. Ceux qu'il croise en chemin et qui répondent à ses questions n'ont rien de commun sauf ceci : ils ont accepté leur environnement, ils n'en veulent plus d'autres, ils veulent *rester* ou ils sont.

A Amsterdam, des jeunes s'organisent pour squatter, affrontent la police et la crise du logement. A Paris, dans le quartier de la Goutte d'or, Ali, diminué par un accident du travail vit dans une chambre entre ses médicaments et des cours par correspondance. Dans la Drôme, de vieux lavandiers savent que la lavande se vend mal mais ils continuent. A Rome, une vieille femme érythréenne raconte sa vie, ce qui n'est pas rien. En Calabre, un prêtre à l'air tétu lutte contre l'exode rural en créant un atelier de couture. Et puis, on arrive au Sud. Terminus. Le Caire. Le cinéaste descend. Le vrai film commence.

Car j'ai oublié de dire quelque chose : Van der Keuken est un cameraman époustoufflant. L'un des grands Il pousse, jusqu'à des paroxysmes insoupçonnés, la passion du cadre. Je dis bien : *passion*. Calvaire et extase. Le cinéma, pour lui, c'est vingt-quatre cadres par seconde. Remords de photographe ? Entre film et cliché, image qui se défile et arrêt sur l'image, une pratique très singulière, un peu asphyxiante, du cinéma.

En Égypte donc, les interviews ne donnent pas grand-chose. On ment facilement à l'homme à la caméra. Vexé, celui-ci descend dans la rue et se met à filmer la circulation. Un train bondé, une foule en pyjama, des carrioles qui sortent d'un péplum, des voitures qui vont au pas, des enfants étonnés, des bêtes hagardes, une fine poussière et, entre eux, plus rapide qu'eux, l'œil du cinéaste. Images sans enjeu, bain d'images, images qui ont — enfin — perdu le Nord. Fantastique.

La culture de Van der Keuken, c'est la photo et le jazz. Il a fait dans le temps un joli film sur Ben Webster (*Big Ben*) et son musicien habituel n'est autre que Willem Breuker. Il filme comme on a dit que Charlie Parker ou Bud Powell jouaient : toutes les notes, oui, mais à une vitesse inouïe. Perdu dans la foule du Caire, Van der Keuken « joue du cinéma » comme on joue du saxophone. Il joue tous les cadres, très vite. Les panoramiques sont comme l'exposé du thème, les decadrages nerveux sont des riffs, les recadrages sont des chœurs, etc. Qu'en puisse « jouer » du cinéma ainsi, cela n'arrive pas très souvent, à cause de la façon misérable dont la télé utilise le travelling optique. Il faut que le soliste soit en forme. Question de gymnastique.

Il y a quelques années, Van der Keuken m'avait dit quelque chose qui, alors, me frappa. « Devoir porter la caméra m'oblige à me mettre en forme. Il faut que j'aie un bon rythme physique. La caméra est lourde, du moins je trouve. Elle pèse

11,5 kilos, avec une batterie de 4,5 kilos. Au total 16 kilos. C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte, pèse. »

Les grands cameramen savent mieux que quiconque comment on peut rouler les autres dans la farine de la pellicule. Aussi, pour ne pas être dépassés par leur amour sans foi ni loi du filmage, s'inventent-ils souvent un garde fou, une règle de jeu. Chacun à sa façon. J'aime bien que pour Van der Keuken, la morale passe par la faugue physique. C'est une question de décalage entre le temps de la parole et celui du regard. Parler prend du temps, regarder non. Il y a quelque chose de diabolique dans ce décalage.

Il faut imaginer notre documenteur du Nord dernière sa caméra un peu trop lourde, posant des questions et filmant les réponses et *en même temps*, dernière l'œil, il faut imaginer cet organe qu'un rien excite, que tout distrait, qui secrète du cadre comme on respire, qui va trop vite, qui capte plus de choses qu'il ne voudrait du comique involontaire, du vide, du fétiche facile, de la beauté scandaleuse. L'œil immoral qui, à la lettre, s'en fout.

2 mars 1982

LE CINÉMA VOYAGÉ

Mai 1982, Turin : le cinéma chinois sort de l'anonymat. On découvre l'existence de Xie Jin.

Le meilleur

La découverte d'un auteur est un des musts de la prospection cinéphilique. Nous n'avons pas failli à cette bonne

habitude. Beaucoup de très bons cinéastes chinois sont morts ou âgés. Restent ceux qui sont encore en activité. Le plus attachant est, sans nul doute, Xie Jin.

Première chose : né en 1923 dans le Shaoyang, Xie Jin est d'abord un dévoreur de pellicule. Tout ce qu'il pouvait voir, il l'a vu. Puis il a fait des films. Dès 1954, *Une crise* et, en 1957, non moins que *La Basketteuse*. Deuxième chose : son talent et la sûreté de ses réflexes ont fait que depuis, il n'a jamais cessé de tourner. Opportunisme ? Sans doute. Mais à chaque fois, il fait le meilleur film de la ligne du moment. Le plaisir de tourner l'emporte. Dans sa filmographie on trouve en 1962 une satire intitulée *Le Gros Li, le Petit Li et le Vieux Li*. En 1965, à l'aube de la révocation, ses *Sœurs de scène* sont âprement critiquées (malgré les beautés muzoguchiennes de la première partie). En 1972, des opéras modèles, dont *Le Detachement féminin rouge*, entièrement dédié à la gloire de la bande mollettée. En 1977, *Jeunesse*, histoire d'une standardiste aveugle, sourde et muette. En 1981, *L'Extraordinaire Histoire des Monts Tianyuan*.

A quoi ressemblent ses films ? Ici, je hasarde une hypothèse. Il semble que le cinéma chinois se soit « spécialisé » dans la peinture des sentiments. Ce n'est pas tellement un cinéma d'idées (la programmation idéologique est trop figée). Ni un cinéma de sensations (les codes sont trop lourds). Restent les sentiments. Reste l'art de faire durer très longtemps les états dans lesquels sont plongés les personnages. Immergés, bloqués. Dans la misère, la souffrance, la révolte impuissante, l'exaltation, l'amour des autres. Et ceci jusqu'à ce que la caméra se rue sur un visage pour y capter la larme annonciatrice de torrents. Il y a dans le cinéma chinois un exhibitionnisme des sentiments, presque une pornographie de la larme. L'image de cinéma ne montre pas, ne découpe pas, elle fait *ressonner* un état.

Xie Jin ne fait pas exception à la règle, loin de là. Ses

films sont, très profondément, des mélodrames. Des états passés perdurent dans le présent, personne n'oublie rien, tout revient. Mais il ajoute à cet art (vite mièvre, un peu monotone) une autre vitesse, celle des *émotions*. C'est là qu'il est unique. Il faut voir, dans *La Basketteuse* numéro cinq, l'entraîneur de l'équipe féminine se laisser gagner, par à-coups subtils, par une histoire d'amour ancienne (joueur, il aimait la mère, retiré, il entraîne la fille). Il faut voir dans *Les Sœurs de scène* le maquillage de la vieille star évincée. Il faut voir dans *Les Monts Tianyuan* la femme mourante qui met ses lunettes juste le temps de voir qu'elle ne voit plus rien. La mort en plan subjectif ! Seul, Douglas Sirk aurait osé cela.

Et puis, les films de Xie Jin que nous avons vus offrent d'admirables portraits de femmes. Amies et rivales, perdues et retrouvées, c'est l'histoire de la Chine contemporaine qui passe à travers elles. Les sœurs de scène sur leurs tréteaux, les basketteuses dans leurs vestiaires. Toujours l'une « réussit » et l'autre pas. Toujours, la réussite a un goût amer. Dans *Les Monts Tianyuan*, certainement le film le plus important de ces dernières années, Xie Jin ose faire remonter le début des malheurs à la campagne « anti-droitière » de la fin des années cinquante. Un cadre est critiqué. Deux femmes l'aiment. L'une restera avec lui et ils partageront l'ostracisme et la misère. Il aimait l'autre mais elle s'est laissée marier par le Parti à un homme cynique. Le temps passe, la révolution culturelle passe, critiques et réhabilitations se succèdent, les vies sont gâchées, les réussites n'en sont pas, un gamin très « bourgeoisie rouge » annonce déjà des lendemains encore plus sinistres. On se dit, en voyant ce film compliqué, que le mélo, l'insubmersible mélo est le seul genre à même de ressaisir tout cela. Le seul genre qui n'oublie pas.

31 mars 1982

Guy de Maupassant

Michel Drach

Qui a encore frappé ? C'est la dramatique (loc, loc) C'est la bondieuserie culturelle C'est le nouveau film de Michel Drach.

Éternelle planche pourrie du vieux cinéma français, l'hagiobiographie culturelle s'était peu à peu réfugiée à la télé. Dans le cadre de la dramatique et avec des bonheurs divers, elle lagardait le téléspectateur, elle le michardisait. Ce vieil outil de propagande (« nos grands hommes »), même relu par d'exsangues brechtiens est un genre sans risques, un bon filon. Car d'un côté, le téléspectateur s'emeut que les grands artistes du passé aient été des gens « comme vous et moi », avec leur grandeur et leurs petitesse, et de l'autre, il sait bien, au fond de lui-même, que ce n'étaient pas des gens comme vous et moi puisqu'ils sont dans le dictionnaire, et nous pas.

Maupassant, par exemple. Cet homme fête, à qui tout avait réussi, finit mal : la syphilis l'emporte, il devient fou et en meurt (en 1893). Les auteurs du film ont dû penser qu'il était noble et audacieux de suivre l'écrivain de sa vie publique à sa vie de malade, de ne rien épargner au spectateur de son enfermement et de sa fin pénible. Le film, bien que zébré d'erratiques retours en arrière, passe en gros de la fiction au documentaire. De sujet (du film et de sa propre vie), Maupassant devient objet dans la clinique du docteur Blanche.

Michel Drach, ayant toujours mieux réussi dans la sèche-

resse morbide que dans les jeux de l'imaginaire (*Le Pull-over rouge* est à mon sens son meilleur film et *Le Passé simple* le moins bon), on peut dire que dans *Guy de Maupassant*, plus c'est triste moins c'est mal et que plus c'est gai, plus c'est nul (et quand c'est ophulsien, c'est extra-nul). On peut dire aussi qu'avec une immense bonne volonté et de noires bacchantes, Claude Brasseur campe Maupassant, que Miou-Miou est étrange en lesbienne-compagne de route, Carmet stéréotypé en valet possessif et Signoret très Signoret en mère pas trop idiote.

Ceci dit, qu'est-ce qui ne va pas dans un film comme ça ? Une sorte de « moralisme de la perception », je crois. Je m'explique. Pauvre spectateur, nous errons entre les plans de cette dramatique boursoufflée avec la peur qu'une voix (off) ne nous dise : « attention, ne touchez pas, tout est en place, le désordre n'est qu'apparent, les comparses et les accessoires sont numérotés, tout cela a un sens, forcément. Si le film est invisible, c'est qu'il est sans enjeu pour le spectateur. Par exemple, il me semble que Maupassant est une bête sexuelle, mais non, un flash-back me révèle qu'adolescent (ça alors !), il connut une expérience traumatique qui... (circonstances atténuantes, bon.) A un autre moment, il me semble que l'écrivain préside à une sorte d'orgie. Vous êtes fou (me souffle la mise en scène) : regardez-le, ce pauvre génie, artistement coincé dans un coin du plan, l'œil ostensiblement lointain et las : il ne s'amuse pas, lui (sous-entendu : pas comme vous !), sûr qu'il écrit déjà dans sa tête un conte ou une nouvelle ou cette orgie trouvera tout son sens : il est en repérages, ne le dérangez pas, ou alors un zoom discret, comme ça, oui.

On finit par se demander si Drach ne filme pas

Maupassant en train de regarder d'un œil désolé l'orgie mise en scène par Drach. Drole de masochisme. Toujours est-il que *Guy de Maupassant* est un film qui nous renvoie toujours ailleurs, en avant ou en arrière. En avant, c'est l'enfance de l'écrivain, une hérité qui explique bien des choses, Flaubert et son air bourru, le frère déjà fou. En arrière, c'est les livres qu'il va écrire ou tout cela sera transmué en Art. Et nous alors, qui sommes maintenant les spectateurs de ce film, qu'est-ce qu'on fait dans ce simulacre ? A quoi sert cette visite guidée dans un musée mal tenu (sans doute pour faire moderne) ?

Autre exemple, plus drole. Au cours d'une soirée, une femme présente à l'écrivain de nouveaux arrivants. Le dernier est un jeune, hâve et sucré. « Mon cher Guy, dit à peu près la femme, je vous présente le petit Proust ». Et le petit Proust passe devant la caméra (après tout, ce n'est pas son film, il le sait, il est très jeune et la Gaumont n'a pas encore construit la chambre de liège). Sourire dans la salle. Mais sourire jaune quand on pense que les auteurs ont écrit, tapé, photocopié, fait répéter, tourné, garde cette phrase au montage et sans rire, eux. Qu'ils l'ont écrite pour qu'elle fasse vrai. Parce qu'il le fallait !

Car enfin, on n'est pas obligé de filmer les écrivains. Des malheureux, des fous, des syphilitiques, il y en a beaucoup eu (surtout au XIX^e siècle). Des mourants, ça n'a jamais manqué. Mais on suppose que si Drach a pris la peine de faire un film sur un certain Guy de Maupassant, c'est parce qu'on se souvient de lui comme écrivain. Comme quelqu'un qui a fini par perdre la vie (ça arrive à tout le monde) mais qui un temps – a gagné la guerre des mots. Il l'a même tellement gagnée qu'il a pris la peine, se sentant devenir fou, d'écrire les progrès de son mal. Il y a peu de choses aussi terrifiantes dans la littérature de l'époque que *Le Horla*. Pour tester ce qui lui reste de rai-

son, Maupassant s'est transformé en objet d'expérimentation et a écrit ce qu'il lui arrivait. Rien de cela dans le film de Drach, évidemment. (Je rappelle que Jean-Daniel Pollet en a tiré un beau film en 1966, avec Laurent Terzieff.)

Bizarre quand même ce mépris du travail littéraire que l'on sent derrière toute cette imagerie. Drach pouvait très bien filmer Maupassant (mais alors qu'il soit écrivain devenant anecdotique) ou il pouvait essayer de filmer l'écrivain (mais alors le personnage n'éclaire plus grand-chose). Je veux bien qu'il ne soit ni Straub ni Bresson, que filmer l'écriture est un défi et que dans le système de production où il se situe, Drach n'ait aucun intérêt à le relever. Je lui en veux seulement de faire semblant de le regretter. Je lui en veux un peu de ne pas faire comme Guitry.

Car quand je vois une hagiobiographie culturelle comme celle-ci, je repense toujours à la façon dont Guitry (dans la *Malibran*) a réglé la question.

Une nuit, deux bourgeois vont déclarer à la mairie, la naissance d'un enfant. – Nom ? demande le scribe sans lever les yeux de son registre. – Poquelin, répondent timidement les parents. – Prénom ? – Jean-Baptiste. Alors l'homme lève vers eux un regard extasié et laisse échapper : Molière !!

Cette scène n'est pas seulement un gag facile, comme Guitry ne les dédaignait pas. Il donne à celui qui rit la possibilité de rire aussi de son savoir (de sa « culture » si l'on veut). Son savoir ne le coince pas, il n'en devient pas l'otage. Alors que « je vous présente le petit Proust » ne provoque que le rire méchant de celui qui en sait plus que ce que le film fait semblant de ne pas savoir. Mauvais rapport au savoir, au spectateur, au temps, au cinéma. Planche pourrie, décidément.

14 avril 1982

LE CINÉMA VOYAGÉ

*Avril 1982, Billancourt de retour parmi les vivants, Jean-Luc Godard tourne *Passion* et prouve qu'il est possible de voir le cinéma en peinture.*

Petit bagage pour *Passion*

Luxe en ces temps de chômage : Godard n'a jamais cessé de travailler. Luxe en ces temps de molle restauration du vieux cinéma : Godard n'a jamais cessé d'être travaillé. « La production commande à la diffusion », prétendait-il déjà contre ceux qui, après 68, voulaient tout de suite un cinéma militant, beau et efficace (les pauvres !). Non, disait en gros Godard : d'abord faire les choses, puis les montrer. Faire des essais, des expériences, des erreurs, puis trouver quelqu'un que ça intéresse (Mieux : quelqu'un qui en ait besoin). Faire alliance avec lui (Jean-Pierre Gorin) ou avec elle (Anne-Marie Miéville) et se remettre au travail. Évidemment, par rapport à un, deux c'est déjà les masses. Mais deux, c'est aussi un couple. Et un couple ça ne fait pas des masses (même si ça fait des petits ou, faute de petits, des films).

Ce trop beau scénario où amour et travail ne s'opposeraient plus, c'était (c'est toujours) le vrai gauchisme de Godard. Ça ne marche jamais, bien sûr, mais ce n'est pas fait pour ça, c'est fait pour faire marcher. Nuance.

Ceux, plus jeunes, qui ont commencé à voir des films au cours des dix dernières années, ont trouvé le nom et les films de Godard déjà rangés dans les archives du septième art. Un mythe, une peur. Mais est-ce que cela les concernait,

ce règlement de comptes interminable entre l'image et l'écrit, le dit et le montré ? Godard n'était-il pas passé à autre chose : à la vidéo, à l'ennemi, à la télévision, à la trappe ? Le passeur ne s'était-il pas perdu dans la passe ? Sale coup.

En 1980, Godard eut cinquante ans. Fidèle à son habitude, il se plaignit. Quoi ? Encore seul ? Des gens qui aimaient ses films, il s'en trouvant (qui a plus que lui marqué le cinéma mondial de ces vingt dernières années ? personne). Des qui l'adulaient, l'imitaient, l'édipaient, il y en avait. Mais ceux qui, en bonne logique, auraient dû avoir besoin de son travail, où étaient-ils ? Ceux dont il disait qu'il avait besoin, lui Godard, pour continuer ? Des sparing-partners, des petits enfants, des ouailles ? Il fallut songer à revenir sur terre.

Sportif, Godard n'avait jamais cessé de rêver, de raconter, d'invectiver, d'inventer en cinéma : il avait donc gardé la forme. Le retour eut bien quelques ratés (*Tout va bien*, 1973, intéressant mais trop brechtien, *Numéro deux*, 1975, sublime mais trop triste) mais finit par réussir. Godard se compare lui-même à une fusée qui doit retraverser une couche d'ozone vers la terre, avec comme principal souci d'atterrir sans accident. C'est chose faite. Les antigodardiens de toujours ont dû ravalier leurs lâches « ouf » et se faire à l'idée du come-back de l'amer Suisse, leur principal empêcheur de ronronner en rond. Le film s'appela *Sauve qui peut (la vie)*. C'était hier.

Aujourd'hui, Jean-Luc Godard monte *Passion*. Et *Passion*, selon toute vraisemblance, ira à Cannes. Que sait-on de ce film ? Qu'il y a une histoire (mince, bien sûr), des tableaux de maîtres filmés, des acteurs connus, la lumière du lac Léman et celle des studios de Billancourt. Qu'il s'agit encore d'une histoire d'amour et de travail, d'une chaîne d'images racontant une histoire de chaînes. D'un film très expérimental.

J'ai vu tourner deux plans de *Passion* à Billancourt. Le R9-4 et II-14. Deux après-midi de travail. Un soir, j'ai vu quelques rushes et un matin un bout à bout provisoire d'une heure. J'ai rencontré Godard deux fois, à Paris près de la Bastille et chez lui, à Roille, cœur du canton de Vaud (Suisse). Cette enquête n'est pas un « reportage » sur le tournage (genre ingrat et inutilement pathétique) mais quelques biscuits concoctés à la hâte pour le lecteur de *Libération*. Tout s'y mêle : choses vues, entendues, supposées. La forme dictionnaire ne m'a pas paru la pire.

ACTEURS, « Est-ce que vous voulez faire un film avec moi dont je ne peux rien vous dire mais il faudra signer tout à l'heure ? » Hanna Schygulla a accepté. « J'ai besoin de couleurs, de pinceaux, je ne sais pas si tu es les pinceaux ou la toile, mais il faut bien commencer à peindre. » Schygulla, Huppert, Radziwiłowicz et Piccoli ne savaient pas non plus mais ils ont joué dans *Passion*. Inutile d'attendre de Godard des mots gentils à leur endroit, la mythologie auteur-acteur l'a toujours laissé froid (« Tu ne peux pas discuter avec eux de métier. Il n'y a pas de possibilité de travail »). Je lui demande pourtant si dans le choix de Schygulla et de Radziwiłowicz, il n'y a pas le désir de faire tourner deux acteurs formés par ces deux stakhanovistes du filmage que sont Fassbinder et Wajda, afin de profiter de leur vitesse acquise. Je n'y ai pas pensé, dit Godard.

A ME CHE DEVE PARLARE! (C'est à moi qu'elle doit parler!) J'assiste au tournage du plan R9-4. Un petit homme en noir, avec des lunettes et un fort accent italien, entre Vittorio Caprioli et Akim Tamiroff, joue le rôle du producteur. Furieux, il s'indigne à l'idée que son argent est gaspillé et exige de voir le cinéaste. Laszlo Szabo, qui joue le producteur exécutif, lui fait faire le tour du plateau pour

le calmer et met un prix sur tout ce qu'ils voient au passage, des projecteurs aux jeans d'un machino. Les chiffres claquent. Ils traversent ainsi le décor-Delacroix et croisent les filles d'un harem-Ingres attendant leur bain. Le producteur excédé repousse un figurant qui importune une starlette en criant de plus en plus fort. *A me che deve parlare! A me! A me!* Plus tard, dans un autre plan, je retrouve le même personnage criant la même phrase. Solitude du producteur.

ANGOISSE. « La seule chose que je peux dire, c'est qu'au moins l'angoisse a disparu ». Il y a de la sérénité chez Godard, beaucoup de gentillesse et un peu de fatalisme : « J'ai le sentiment que tout est défendu à tous les niveaux. Moi, ce qui m'intéresse, c'est de mettre un pied à côté et de continuer comme ça, à vivre avec le pied à côté. »

ARGUMENT Ce que j'ai compris de l'intrigue de *Passion* revient à ceci : un cinéaste polonais (Jerzy Radziwiłowicz) tourne un film pour lequel il « met en scène » des tableaux de maîtres. Le cinéaste est attiré par la patronne (Hanna Schygulla) de l'hôtel où il loge. Elle est mariée au patron (Michel Piccoli) d'une usine des environs. L'usine est en grève et la meneuse (Isabelle Huppert, en teigne syndicale) est attirée par le cinéaste. A la fin, la patronne vend l'hôtel, le cinéaste renonce au film et la syndicaliste est virée de l'usine. Chacun est rendu à sa liberté.

BURLESQUE Dans les rushes, on voit le patron et un flic poursuivre la syndicaliste révoltée dans l'usine. Elle leur échappe un temps, passant entre les ouvrières et les établis. A un autre moment, tout le monde se bat avec haine et maladresse (y compris Stévenin, plus karateka que jamais). Plus loin, Piccoli lance sa voiture sur Schygulla,

qui se met *in extremis* à l'abri et jette un bouquet de roses vers le pare-brise. Cet aspect burlesque évoque un peu René Clair (ou Tan). « *Un a toujours tort, la vérité commence à deux* », disait Nietzsche. Et elle finit à trois, pourrait ajouter Godard. Parce qu'au-delà de trois c'est la guerre de tous contre tous, la haine et la phobie.

COPPOLA. Sous le titre « *Everyman for himself* », *Sauve qui peut (la vie)* a été distribué par Zoetrope aux USA et a rapporté un peu d'argent à Coppola. Un jour, on a vu Godard sur le tournage de *One from the Heart* tourner un « moment de préparation » de *Passion*. Il parle de Francis plutôt avec affection. Il y a des points communs. « *Il voulait faire de son studio une maison pour tout le monde et moi je voulais faire de ma maison un studio pour tout le monde.* » Mêmes risques. Même désir de « voir avant ». « *Francis essayait de voir à l'avance à sa manière. Ce qui lui a compliqué beaucoup la vie car plus il avait vu moins ça lui servait, parce qu'il se retrouvait avec 10 000 esquisses pour un seul plan. C'est trop. Mais c'est beau, quand même. C'est comme l'échec de *Cumina*. Il y a des choses à comprendre, là, pour les critiques. Des choses que eux n'acceptent pas. Dont on ne peut pas parler avec eux.* »

DÉMOCRATIE. Godard parle de sa volonté de traiter tout le monde à égalité. La démocratie, dans un film, c'est que tous les personnages aient le même temps de fiction. Mais dès qu'il y a beaucoup de personnages, ça devient vite difficile. Pour être plus clair, il prend un exemple chez Howard Hawks. « *C'est comme *Rio Bravo*. Premier plan : tu vois le type qui arrive à cheval. Deuxième temps : il descend, il attache son cheval et il entre dans le saloon. Eh bien dans *Passion* tu ne pourrais pas parce que tu restes là avec le cheval. Et dans le troisième plan, il y a quelqu'un qui vient voler le*

cheval et ainsi de suite. » La démocratie, c'est comme le furet, c'est très difficile. « *Et tu vois que d'une certaine manière, la démocratie, ça ne peut pas exister* » (Si, dans les derniers films de Buñuel, m'obstinais-je à prétendre, mais sans grand succès)

ÉMOTION. Devant *Passion*, la question qui brûle les lèvres est celle-ci : ces tableaux de maîtres, le studio, la musique classique, qu'est-ce que ça veut dire ? Voici une réponse : « *Tu as filmé quelqu'un qui pleure, dit Godard. Bon, il faut filmer les pleurs. Les pleurs, c'est peut-être pas juste les larmes. Le champ, c'est celui qui pleure mais le contrechamp, ce n'est pas quelqu'un d'autre qui pleure ou qui lui tape sur l'épaule. Non, il faut filmer l'émotion. Il faut faire un plan sur l'émotion. Et là, il n'y avait que la peinture ou la musique qui permettaient cela.* » Matérialiser l'émotion, toujours.

ENTRE. Godard aime le tennis. « *Tu joues au tennis et le type à qui tu dois envoyer la balle disparaît tout en exigeant que le match continue. Ou alors, il mange les balles ou il les met dans sa poche.* » Godard comme balle.

ÊTRE CINÉASTE. « *Quelqu'un qui dit qu'il est cinéaste, on le croit. S'il n'arrive pas à faire un projet, on le croit encore plus... Et pourtant, un boucher qui ne vend plus de viande, il ne peut plus dire qu'il est boucher. Mais un cinéaste qui ne tourne pas, si... (un temps)... c'est peut-être pour ça qu'il y a moins de bons films.* »

HOME. Godard vit à Rolle, entre Genève et Lausanne. Le reste du temps il est ailleurs et le plus souvent en avion. Le canton de Vaud « *c'est l'endroit idéal pour faire du cinéma. Un énorme studio grand comme Los Angeles sauf qu'il n'y a pas une mais trois villes, deux lacs, 52 forêts, 400 usines, des*

montagnes, de la neige. C'est un studio complet. Le côté documentaire et le côté fiction ne s'opposent plus ».

LUMIÈRE. Le leitmotiv du film. C'est finalement Raoul Coutard qui a signé la photo du film, comme pour *A bout de souffle*, il y a vingt-deux ans de cela.

NAUFRAGE. « Ce que j'ai pu sauver du naufrage, c'est le film ».

ORIGINAUX. « Il y a des vieux originaux comme Straub, Duras... De Palma à sa manière en est un. Ils ont une idée et ils essaient de l'appliquer. Voilà. »

OZONE. C'est avec *Sauve qui peut (la vie)* que Godard est revenu sur le continent-cinéma. « Il y avait une certaine rage, quand même à vouloir reprendre pied sur un continent sur lequel on n'était pas revenu depuis un moment. » Revenu, il découvre ses propres limites : « J'ai atteint les limites du cinéma que je peux faire dans des conditions normales, avec ce que je suis, mes bons et mes mauvais instincts. Il y a une limite qui est assez loin et dont je ne peux plus revenir. Je ne peux plus traverser la couche d'ozone pour revenir sur la terre. Et je ne peux plus aller tellement au-delà non plus. » Les films qu'il a le plus envie de revoir sont ceux de Dreyer.

PEINTURES. Pour *Passion* on a donc reconstitué en studio « La Prise de Constantinople par les Croisés » (Delacroix), Le « Dos de Mayo », « La Maja nue », « L'Ombrelle », « La Famille de Charles IV » (Goya), « L'Assomption de la vierge » (Greco), « La Ronde de nuit » (Rembrandt), Ingres, Watteau etc. On a renoncé à un Titien et à une tempête de neige de Turner.

PICCOLI TOUSSE, HUPPERT BEGAIE. Le patron

(socialiste?) a toujours une rose à la bouche. Il tousse à fendre l'âme. La syndicaliste est pure et dure mais elle hésite. Ces corps sont des machines avec leurs ratés et leurs embrayages difficiles.

PRODUCTION. *Passion* est un film plutôt cher (aux alentours du milliard de centimes). Ont produit : Sara films (Alain Sarde), Sonimage (la maison de production de Godard), la Cecilia (incarnée par Martine Marignac). Ont avancé de l'argent : les Recettes, Coppola (pour la distribution américaine) et Parafrance.

RADZIWILOWICZ. C'est en voyant *L'Homme de marbre* que Godard, qui ignorait tout de lui, eut envie de travailler avec cet acteur. Entre le début et la fin du tournage, la situation polonaise changea dramatiquement et l'acteur, angoissé, rentra chez lui. Dans le film, on voit bien un plan d'un avion de la LOT qui décolle mais c'est un faux départ.

RONDE DE NUIT (rushes muets) Les personnages sortent de la nuit de l'image. Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenbruch viennent occuper le centre du tableau et les autres, autour d'eux, regagnent leurs marques. Effet saisissant, au bord du gag. Il manque pourtant quelqu'un : ce petit personnage très éclairé, fillette ou naine (je n'ai jamais su) qui vient, telle une panthère jaune dans un dessin animé, se glisser entre les jambes des autres. Au lieu de zoomer mollement en avant et en arrière, comme à la télé, Godard donne l'impression de vouloir passer entre les personnages, entre eux et le fond du tableau, entre l'ombre et la lumière, toujours entre.

SCHYGULLA. Dé-fassbinderisée, pour sûr. Bergmanisée. Très belle.

STÉVENIN. Il joue un rôle, pousse la caméra vidéo, se rend utile, observe. L'homme qui bouge le mieux du cinéma français.

TÉLÉVISION. Définition godardienne : « un instrument de pur pouvoir – mais d'une certaine manière et pas d'une autre ». Il est content d'avoir brisé un moment cet interdit faire de la télévision à la télévision. Sinon, il constate comme tout le monde que la télé est en train de bouffer le cinéma en le transformant en téléfilm. « Elle emploie encore tous les ingrédients du film parce que sinon les gens ne la regarderaient pas ». Et l'avenir ? « Tu pourrais penser que tu peux faire des films de télé pour le câble. Mais tu verras, ça n'existera pas ». Sombre

THALBERG. Godard, comme tout le monde aujourd'hui, ne dit plus beaucoup de bien de la « politique des auteurs ». Même s'il a contribué à la lancer. Il faut être juste : il n'a jamais posé à l'auteur maudit et les producteurs sont les seuls dont il n'ait pas trop dit d'horreurs. Lorsqu'il répète qu'« un film n'a jamais été fait tout seul » ou « qu'il faut être deux pour une image », il est clair que l'autre, c'est le producteur. Godard admire moins Stroheim que Thalberg. « Un type, un fou, beau, riche, marié à Carol Lombard, capable de penser cinquante films par an ! », dit-il avec respect.

TRAVAIL. Le maître-mot. Lorsqu'il le prononce, Godard y met toutes les connotations du monde. Les artistes, le bois, les travailleurs, les prostituées, le rêve, les amants, le langage ; tout cela *travaille*. La paresse n'a aucun droit.

VERNEUIL. Revenu sur le continent-cinéma, Godard découvre que les terriens sont devenus (pour lui) des martiens. Il ne sait pas ce qu'ils veulent, ce qui les meut

à faire du cinéma ou à faire semblant. « Moi, je peux dire enfin ce que je veux mais les autres, je ne vois pas très bien ce qu'ils veulent. Je n'arrive pas à imaginer ce que Verneuil veut pour lui quand il fait un film. »

VIDÉO. Comment dire à Coppola que la vidéo n'est pas un truc pour aller plus vite mais que ça devrait permettre de tourner plus lentement ? « La vidéo utilisée pour aller plus vite, c'est une hérésie »

19 avril 1982

Mourir à trente ans

Romain Goupil

Deux copains militent dans un bateau. Survient l'orage. L'un choisit la mort, l'autre le cinéma. Celui qui filme s'appelle Romain Goupil et le film, Mourir à trente ans. On y parle un peu du disparu, un peu du bateau. Le temps passé repasse.

Celui qui meurt à trente ans, c'est Michel Recanat, leader du mouvement lycéen en 1968 et membre du BP de la Ligue Communiste. L'autre, c'est Romain Goupil. Il filme depuis toujours. Il filmait avant (et avant lui, son père filmait), il filmera après. Adolescent révolté, il milite (à la Ligue) et militant ignare, il fait la connaissance de Recanat dont il devient le « bras droit ». Ils sont inséparables. Ils sont aussi très jeunes. L'un semble solide (c'est un dirigeant-né, il n'aime que son orga, il est pur, il n'est pas très doué pour le bonheur – c'est Recanat) et impressionne l'autre, le chien fou, le cinéaste en herbe. Le duo vit les « événements » comme des révolutionnaires professionnels. Dans le film, la voix off de Goupil retrace les

grands moments d'une saga de huit ans : des luttes pour le contrôle des CAL (Comité Action Lycéens) - où notre collègue Maurice Najman n'est pas sans jouer un rôle - à l'incarcération de Recanati, en passant par d'innombrables manifs. Le montage met un peu de punch là où il n'y en avait pas, la voix met un peu d'ordre dans nos souvenirs, l'image fait ce qu'elle peut.

En 1973, Recanati sort de prison. Pluie de désillusions, déluge de questions, nécessité de sauver sa peau - mais *un par un*... Alors, comme toujours, c'est le fort-en-apparence qui sombre. L'un filmait, l'autre pas. L'un héritait du cinéma dans ses rêves, l'autre n'avait que son enfance de dirigeant prématuré. En 1978, Goupil apprend le suicide de Recanati. « Pourquoi lui et pas moi ? », se demandait-il avant de se mettre au travail. Il avait filmé les manifs, les prises de parole, toute l'activité militante, il ne restait qu'à monter ensemble ces pauvres images en noir et blanc. À les monter avec d'autres, plus anciennes, très belles, filmées par Goupil père, quand Romain faisait encore partie de la « bande à Coyotte ». Pour finir le film, il faut des crédits labo, il faut un producteur : ce sera Karmitz. Terminé, le film passe à Cannes et plaît. On lui donne même une Caméra d'or.

C'est un film étrange. La liste de toutes les choses qu'il n'est pas est impressionnante. En vrac, ni une évocation nostalgique de la jeunesse militante, fanfaronne et sérieuse à la fois. Ni l'amère méditation sur le temps qui passe, les croyances qui cassent, les complicités qui lassent. Ni un bilan globalement quelque chose sur l'époque, la Ligue et sa ligne. Pas de coulpe politique battue, pas d'hagiographie bête de l'ami disparu. Et surtout (c'est là où le film est étrange), pas d'interrogation sur Recanati, pas de désir d'en savoir plus, rien à élucider, pas de « personnage » à reconstituer, rien. C'est là où le film de Goupil est aux

antipodes du romanesque. Le romanesque (disons, un roman de James ou un film d'Oliveira) aurait consisté à dire : il est mort et je ne savais rien de lui, tout reste à élucider et il n'y aura jamais de mot de la fin. Tandis qu'à la fin de *Mourir à trente ans*, Recanati est mort pour le spectateur aussi. Et pour tracer la ligne qui le sépare désormais du mort, Goupil s'en tient (un peu vite, à mon goût), à une explication psychologique, aujourd'hui facile, du « cas » Recanati : pathologie du révolutionnaire professionnel, désert affectif du militant d'organisation, mort à la vie. On comprend bien que Goupil se sépare de quelque chose : pas de son ami, mais d'un poids de mort qu'il y avait entre eux et qui, à un moment, a basculé d'un seul côté. Il y a un sourd *vae victis* dans ce film. Sourd et impersonnel.

Goupil avait à choisir : « sa » vie de mort en sursis ou « mes » images de cinéaste en puissance. Mais cette vie n'était pas toute dans ces images. Il leur manque trop de choses. Qui était Recanati avant et après, en-dehors de ces images ? Goupil a hésité. Tantôt il fait semblant de partir à la recherche de son ami, de faire comparaître d'autres témoins, de jouer à l'enquête *a posteriori*. Cette partie est, à mon sens, peu convaincante et presque inutile. Tantôt il a eu ce bon sens de cinéaste : partir de la seule chose matérielle qui restait de leur amitié : les images. Quand, de part et d'autre d'une petite caméra, il partageait avec son ami quelque chose d'infilmable. Goupil est alors au plus près de ce qu'il y a d'authentique dans son film. Pas l'analyse du cas-Recanati, pas même le soulagement d'avoir survécu. Plutôt l'émotion un peu vague qu'il y a à se séparer d'une série d'images sur lesquelles on n'est *pas encore* seul. L'auteur se donne à voir dans une série de photos de groupe. C'est de ces images qu'il se sépare. Celles où son père le filme gamin et celles où il filme son copain dans les manifs. Il n'est pas très difficile de mettre un nom sur

ce qui nous touche alors (et qui nous touche d'autant plus qu'on ne la voit presque jamais au cinéma) : la simplicité de la jeunesse.

15 juin 1982

Ciné-bilan de 68

Un spectre ne hante pas le cinéma français. Une question ne le taraude pas. Que faire de Mai 68 ? De ce que cela fut et de ce que c'est devenu ? Ces « événements » et leurs ex-jeunes acteurs fournissent-ils une matière romanesque intéressante, digne d'être traitée par le cinéma ? Et ce vitrier de personnages (petits chefs, enragés du discours, enragés tout court, paumes potentiels et paumés réels, héros tardifs de l'incalculable scénario « on fonde le Parti », libérés et libérants de tout poil), ne pouvait-il au moins irriguer le cinéma français des années soixante-dix en rôles, petits et grands ? Dix ans, quinze ans passent : la réponse est non.

La gauchisme des années soixante n'aura pas concerné la représentation cinématographique. Un pan d'histoire restera sans images. Un peu de folklore dans les coins, quelques tentatives isolées (comme le Jonas de Tanner), et c'est tout. Contrairement à l'américain, à l'italien ou à l'allemand, le cinéma français n'aura eu aucun besoin de digérer cette histoire, de la faire revivre en images, de la donner à revivre, de la simuler. Même la crainte que le cinéma « dominant » : une fois surmonter sa trouille ne « récupère » tout, aura été exagérée. L'image des gauchistes n'aura même pas été gauchie. Bref : encore du refoulé !

Il y a à cela deux raisons possibles. L'une tient à la nature du cinéma français. Depuis longtemps déjà, le cinéma joue un rôle secondaire dans la gestion de l'identité collective. « Être français », cela ne se filme pas. C'est une essence, jamais une histoire.

Étonnez-vous après que les Américains ou les Italiens soient de bien meilleurs narrateurs. Pour eux, c'est toujours (toute) une histoire. Qu'une génération politique ne passe pas à l'écran et glisse directement dans le grand chutier des poubelles de l'image, cela s'est vu et plus d'une fois. Les collabos français, les staliniens obscurs (et français), les petits soldats perdus des dernières guerres coloniales, nous n'avons pas trop eu besoin d'images d'eux. Et la génération, la nôtre, que le Viêt-nam souda un temps, elle a intéressé tous les cinéastes du monde (de Kramer à Fassbinder, des Taviani à Oshima), mais pas trop les Français (Godard mis à part, bien sûr).

Oubli pénible. On trépigne souvent de déception à l'idée que le cinéma français n'a aucune histoire à exporter ou à raconter au reste du monde. Mais à partir de quoi le ferait-il ? Il y a tant de refoulé ! S'il laisse l'histoire immédiate à la télévision, s'il répugne à la vulgarité des grands feuilletons-catharsis à l'américaine (Dallas), s'il vit si bien dans le refoulement de ce à quoi il n'a jamais su donner un visage, que lui reste-t-il ? À raconter, rien. À analyser, tout. Pour ce qui est d'analyser l'image à l'aide de l'image, les Français sont les meilleurs du monde. Mais l'analyse est l'ennemie jurée du box-office. C'est la synthèse qui paie.

L'autre raison au « ravage » de 68 par le cinéma est moins flatteuse (pour nous). Et si, justement, Mai 68 ne fournissait pas de matière romanesque intéressante et ne posait aucune question esthétique au cinéma ? Et s'il n'y avait là qu'un peu de socio-pathologie du militant, avec des naïvetés sinistres, des restes d'enfance, des discours somnambules et des désillusions archi-prévisibles ? Beaucoup de psychologie et bien peu de mythologie ? Peu de morts, pas assez de martyrs et trop de perdants. Rien de ce qui nourrit le besoin d'images et le recours à la « grande fiction » ? C'est une des questions que pose — sans le vouloir ? — Romain Goupil lorsqu'il signe ce film étrange qu'est Mourir à trente ans.

15 juin 1982

Le Choc

Avec Alain Delon

Tout n'est pas rose dans le cinéma français, puisque même Le Choc est boudé. Quand Delon gère mal son image, cela fait aussi partie de la « crise du cinéma français ».

Orson Welles est formel. « La star, rappelait-il récemment, est un animal entièrement distinct de l'acteur. C'est autre chose. Ce sont deux vocations différentes. » Guidé par cette forte parole, j'ai voulu voir à quoi ressemblait un gros-film-français-avec-des-stars. Un Delon de 1982, par exemple. J'ai donc vu *Le Choc*. Le film est nul ? Oui, mais la question n'est pas là. Il m'a semblé que du côté du star-system, hexagonalement parlant, ça n'allait pas très fort. *Le Choc* est d'ailleurs un échec commercial : fait pour toucher un million de spectateurs parisiens, il plafonne à 400 000 entrées. Toutes choses égales, c'est, comme le *Passion* de Godard, un « bide ». Et un bide, parfois, donne à penser.

Dans le vieux système auquel Welles se réfère, il suffisait que les stars figurent dans un maximum de *gros plans*, dont le nombre était fixé par contrat. Des « yesmen » géraient avec des talents divers ce capital-image. Le scénario et la mise en scène se traînaient aux pieds des stars et il y eut des façons sublimes de se traîner (Sternberg, Cukor). Mais la star, pour mieux briller, avait besoin d'un fond sur lequel se détacher et d'un paysage à éclairer. La star avait besoin d'acteurs pour la faire valoir. Des bras droits, des jeunes pleins d'avenir, de bons comédiens dans des sales rôles, des figurants parfois inoubliables. Tout un

petit monde. La star était « un animal entièrement distinct de l'acteur » mais ne voulait pas sa mort. C'était huer. Et même, avant-huer.

En voyant *Le Choc*, j'eus soudain le sentiment pénible que ce vieux star-system avait vécu. Qu'il tournait à vide, à la démence précoce, à l'autisme. Et que Delon symbolisait tout cela. *Le Choc*, c'est simple, est un film dans lequel les stars ne se contentent plus d'éclipser de leur éclat les non-stars, mais doivent, en plus, les éliminer physiquement. Les vider de l'écran, les gommer, les tuer un à un. A Deneuve qui lui demande naïvement ce qu'il fait dans la vie, Delon répond rageusement « du nettoyage ! » Il met tout son narcissisme de « pro » peu causant à nettoyer le film de tout ce qui n'est pas lui. Si *Le Choc* s'arrête, c'est qu'il n'y a plus de second rôle à liquider séchement, de figurants à tirer comme des lapins, de seconds couteaux à renvoyer à la cuisine du hors-champ. Et lorsqu'ils trottaient joyeusement vers le petit hélico rouge qui va les tirer à temps de ce film-corrée et de cette hecatombe sans joie, Delon (et Deneuve) ont vraiment fait le vide autour d'eux. Le couple survivant pourrait s'écrier « enfin seuls ! » J'ai même eu peur que le pilote de l'hélicoptère – un acteur peu connu, pourtant – ne soit lui aussi flingué à cause de l'insolence avec laquelle il partage un instant l'espace du couple vedette.

Car il ne suffit plus que la star ait, comme par le passé, le monopole des gros plans, il lui faut les plans généraux, les plans américains, les plans de coupe, tout. Décidément, (me dis-je), le système vieillit mal. Delon (ou Belmondo) ont l'air très auto-satisfaits, mais leurs films exhalent la rage, le mépris, la haine de soi, et même la paresse. Ils mettent leur image en jeu avec à peu près autant de générosité que l'équipe d'Italie au cours d'une coupe du monde de football. C'est dire

Cela tient à Delon lui-même, dira-t-on. A la façon dont il entend préserver son image, en la risquant de moins en moins. Son « honnêteté » est de ne même plus faire semblant. Car *Le Choc* a beau être nul, c'est un film curieux, inférieur à *Pour la peau d'un flic*, mais quand même mieux qu'un Belmondo. Pris un à un, les éléments du film ne sont pas redhibitoires : Robin Davis filme convenablement, la photo est décente, Sarde a commis de pures musiquettes, les « petits acteurs » (Chicot, Audran, Léotard, Perrot) se débrouillent, l'histoire vient de Manchette, Deneuve boit jusqu'à la lie le calice de la figurante de luxe et Delon, Delon-acteur, continue à intriguer. Qu'est-ce qui ne va pas, alors ? Le reste. Tout le reste : la conception du film, la minceur de l'histoire et même, oui, son *esthétique*.

Car *Le Choc* est un véritable pari. Maître absolu de la gestion de sa propre image (Clément, Visconti, Losey ou même Zurlini sont loin), Delon s'ingénie (c'est pathétique) à prouver que, s'il le veut, il peut *tout* jouer. Qu'il peut être un peu sadique, un peu nu, un peu drôle, un peu sensuel, un peu sentimental. Ce qu'il refuse, c'est de l'être plus longtemps qu'il ne faut. Il y a un tabou dans ce film : il doit y avoir *une* facette de Delon par scène, mais jamais de changement de facette au cours d'une scène. Robin Davis, cinéaste d'ambiance (*Ce cher Victor*) a dû se casser les dents sur ce tabou.

Delon ne joue pas mais *résume* ce qu'il pourrait jouer. Dès qu'il ouvre la bouche, ce n'est pas ce qu'il dit qui compte (osons le dire : le dialogue est faible), c'est ce qu'il veut communiquer. Un : qu'il pense plus vite que tout le monde (nous compris). Deux : qu'il s'est déjà posé toutes les questions et s'est déjà fait toutes les réponses, et que s'il a décidé d'avoir recours aux clichés les plus usés, c'est voulu. Son regard excède nous intime l'ordre de penser qu'il sait qu'on sait qu'il pourrait dire ou faire autre chose.

C'est l'inertie, la lenteur, la bêtise des autres personnages qui l'exaspèrent. Pour un peu, il les tuerait d'être si lents. Par impatience. Pour aller plus vite. Pour un peu, *Le Choc* serait un court métrage.

Jadis, la star tirait son pouvoir de fascination de sa capacité à jouer langoureusement avec le dialogue et le temps, d'offrir au spectateur un visage changeant comme un paysage, tout en restant « elle-même ». C'est par ce « ralenti », que la star se distinguait du comédien. Aujourd'hui, mûre en lui-même, répugnant à faire entrer tout « autre » dans son jeu, Delon est condamné à apparaître sans cesse dans des scènes et des plans toujours plus courts qui sont, au fond, autant de spots publicitaires à la gloire de ce que peut l'animal Delon. Comment faire un film « grand public-haut de gamme » avec une série de *spots* ? Grave question. Question d'esthétique. Ou de media.

Le polar français ne sied plus à Delon. Il faudrait inventer pour lui un nouveau genre, une série de spots où, comme à l'époque du burlesque, on le verrait se livrer victorieusement à *une seule action*. Il y aurait : « Delon prend une douche », « Delon lance un couteau », « Delon est sexuel », « Delon fait le pitre », etc. Les fans de l'acteur seraient comblés et celui-ci n'aurait plus à subir la corvée d'inventer une histoire et de partager une heure et demie de film avec qui que ce soit.

Quand on parle de la « crise du cinéma français », on la prend toujours par le même bout. Le bout « politique des auteurs », « artistes chanteurs », « masturbateurs d'images et de sons ». Récemment, l'establishment du cinéma français massé à Cannes a hue Godard et lui a signifié qu'il était inadmissible de continuer à vivre devant tout le monde le cinéma comme une aventure. *Passion* a donc été rejeté dans les marges, du côté de l'expérimental.

Mais pourquoi ne pas poser la même question (qu'est-

ce qui ne va pas dans le cinéma français ?) à propos d'un gros film qui rate sa cible populaire ? *Le Choc*, par exemple. Film fait de fragments, sans vraie histoire, avec des embryons de scènes, des velléités de gestes, des paroles sans contexte, une image de star qui ne cadre pas bien avec les exigences d'un film « normal », *Le Choc* a été rejeté dans les marges, comme un film expérimental. Comme *Passion*. Évidemment, *Passion* c'est très bien et *Le Choc* c'est très mal. Mais il n'est pas déraisonnable de penser que si Delon savait mieux faire *Le Choc*, Godard aurait moins de mal avec *Passion*. Le caïd et l'artiste parlent de la même planète. Il y a un seul monde d'images.

28 juin 1982

Veronika Voss

Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder ne savait pas que Veronika Voss serait son avant-dernier film. En noir et blanc, il creuse la galerie des stars malheureuses à travers lesquelles il réglait ses comptes avec l'histoire allemande. Une histoire de drogue, finalement.

Le film se passe à Munich, en 1955. Fassbinder a neuf ans et Adenauer soixante-dix-neuf. Dix ans d'après-guerre déjà. L'Allemagne des frères Walter vient de remporter la coupe du monde de football et Cürd Jürgens commence sa carrière de bel anti-anti. Bien plus tard, Henri Langlois dira : « Avec Fassbinder, le cinéma allemand de l'après-guerre est né. » Premier film en 1965, dernier film en 1982. Avant-dernier film : *Le Secret de Veronika Voss*, aujourd'hui sur nos écrans.

Langlois avait absolument raison. Avant Fassbinder,

il n'y avait en Allemagne qu'une question, du genre : comment avons-nous pu vivre avec cette chose, la bête immonde ? Après Fassbinder, à cause de lui, la question s'est insidieusement déplacée : comment avons-nous pu oublier si facilement ? « En Allemagne, disait-il, on ne nous a pas beaucoup appris l'histoire de l'Allemagne, beaucoup de choses sont à rattraper. » Et aussi : « Nous ne nous sommes pas battus pour avoir notre démocratie, on l'a imposée dans la zone ouest. » Encore un oubli.

Fassbinder n'oubliait pas. Pas très belle l'Allemagne de son enfance, celle du vieux chancelier. Pas un grand moment dans l'histoire du cinéma allemand, ces lendemains d'UFA qui ne chantent plus. Du glauque, avec des noirs très noirs (la honte) et des blancs trop blancs (l'amnésie). Le noir et blanc de *Veronika Voss*, avec la musique et les costumes d'époque, les éclairages tournants, la hideur d'un pays planqué dans son boom.

Le drame d'un homme, c'est d'oublier jusqu'à ses rêves d'enfant. Le drame d'un cinéaste, c'est d'avoir grandi dans un pays sans rêves, donc sans cinéma. Fassbinder est mort à trente-six ans, controversé, épuisé. Il s'est usé à construire une maison pour y loger ses rêves. Une usine à lui tout seul. Avec ses grèves, ses automatismes, ses petits chefs, son travail à la chaîne, son label, tout. Le rêve à usiner étant, j'imagine, très simple, avec des stars de la UFA pour les incarner, des Veronika Voss à « sauver » de la pente fatale où l'Histoire les entraînait, comme le jeune premier hutchcockien sauve Rebecca des flammes dans une production de Selznick. Rien de plus, peut-être. Mais le travail du cinéaste Fassbinder aura consisté à recréer une à une, *ex nihilo*, toutes ces choses réelles, trop réelles, hors desquelles un rêve ne s'incarne pas et reste une fabulation rétro. Dans ce travail, il a joué tous les rôles. Archeologue de son présent, il a « matérialisé » son rêve. Il en a été le brocanteur.

Dix-sept ans de cinéma pour rendre familière (même à nous) cette Allemagne de l'après-guerre. Pour qu'on commence à s'y sentir (un peu) chez nous. Pour qu'on ait, de film en film, le plaisir d'identifier le mobilier des années cinquante, les tailleurs stricts, les mœurs petites-bourgeoises, l'érotisme des corps trop nourris, un style d'éclairage, une chanson et surtout les acteurs et la troupe. Car il fallait aussi inventer la troupe qui, à elle seule, reconstituerait une Allemagne complète, quotidienne et, à sa manière, photogénique. Nul n'est allé aussi loin. Dans *L'Allemagne en automne*, il enrôle sa propre mère dans un rôle improvisé de « conseillère historique ». Cruel, il lui arrache l'aveu voilé qu'elle ne sait pas plus pourquoi elle n'est plus nazie aujourd'hui qu'elle savait pourquoi elle l'était hier.

Rêve voilé, réel rendu, réel vomé. Il y a deux Fassbinder en un. Celui qui reste persuadé (comme Pasolini) de l'innocence de tout désir et celui qui ne recule pas quand revient la fatalité du réel et que se boucle le mélo. Mélodrames ironiques dans les premiers films, puis sérieux. Dans les derniers films, Lilli Marleen, Maria Braun, Lola forment une galerie louche de « stars-malgré-elles » qui, du fait qu'elles prennent sur elles les rêves de leur temps, en sont, du coup, exemptées. Les hommes lient toujours leur malediction dans la star (comme Sternberg chez Dietrich), non pas parce qu'elle leur tend un miroir mais parce qu'au moment où elle le fait, elle pense à autre chose. À quoi ? Il y a de quoi devenir fou, ou star soi-même. Veronika Voss, superbement « jouée » par Rosel Zech, est un des portraits les plus réussis de la galerie.

En 1955, cette ex-star de la UFA ne va pas très bien. Son secret, je crois qu'on peut le trahir, c'est la drogue. On la drogue, on la pousse délibérément vers sa fin. « On », c'est le médecin de Veronika, l'odieuse Dr Katz et son assistante Josefa. Légalement, à coups d'ordonnances, Veronika est devenue morphinomane et vit chez la Katz dans une petite

pièce, îlot sombre dans un océan de blancheur asilaire. Entre les deux femmes, des rapports de forces, et bien sûr, un sentiment trouble. Parfois, la Veronika Voss d'hier, celle dont les gens se souviennent encore, fait une sortie. Mais le manque guette, la dépendance est trop forte, elle perd pied.

Tout cela est vu à travers l'enquête (amoureuse mais transie) de Robert Krohn, journaliste sportif à casquette prolétarienne et à air obfusqué. Il découvre la vérité. Katz, avec la complicité d'un médecin du ministère, dépouille ses clients riches (dont un couple de très vieux juifs) en échange de la drogue qu'elle leur fournit et dont ils ne peuvent plus se passer. Krohn entreprend de sauver Veronika des griffes de ses « amis ». Mal lui en prend. Échec grave. « Je vous appartiens. Je ne peux plus vous offrir que ma mort », dit Veronika, lucide. Le crime restera impuni.

Le film part donc d'une métaphore (l'Allemagne d'Adenauer s'est enrichie en se débarrassant en douceur la drogue – des symboles gênants du passé). Puis l'abandonne au profit d'un thriller romantique à la Hitchcock auquel on est à deux doigts de marcher parce que les personnages du journaliste (Hilmar Thate, formidable) et de sa compagne (Cornelia Froboess) sont réussis et convainquants. Puis l'abandonne pour finir sur un rappel assez sec de la réalité : la droguée meurt, le journaliste revient à la rubrique « sports ». Comme un film de série B qui traiterait son « unhappy ending » de la même manière, avec la même indifférence bâcieuse, que s'il était « happy ».

Le centre de gravité du film est facultatif, le pathétique est irrégulier, l'accent n'est pas toujours grave, la liberté frôle le laxisme. Une fois de plus, le spectateur en quête d'objets parfaits sera déçu. Bien fait pour lui. Ce qui a toujours été précieux chez Fassbinder, c'est l'art de nous faire hésiter en cours de film entre plusieurs développements possibles, tous viables. Dans *Veronika Voss*, c'est très réussi.

On a parlé du *maniérisme* de Fassbinder. On s'est plaint. Depuis longtemps, il donnait le sentiment de faire un film *comme on fait le ménage* : on est chez soi, on connaît tous les objets, on sait d'où ils viennent, on ne se sert pas de tous à la fois, l'indifférence est trompeuse, les automatismes cachent beaucoup d'amour. Fassbinder était chez lui dans son cinéma. Enfin. Ménage, ménagerie, scène de ménage, ne pas ménager sa peine, il y a tout cela dans *Veronika Voss*, avec en plus une grande liberté de récit, des acteurs étonnants, une photo en noir et blanc (signée Xaver Schwarzenberger) qui nous plonge dans l'univers du film noir et des éclairages indirects.

Le maniérisme, c'est une façon comme une autre de parler de la façon dont Fassbinder avait conservé cette fureur de filmer, de rendre le réel « bon-à-filmer ». Et même, « rendre » ou « rendre intelligible » ne lui suffisaient plus. Il y a, dans les derniers films, une froide jouissance à tenir le réel au bout de la caméra comme un objet que l'on essaie, que l'on teste sans ménagement, sous tous les angles et plutôt deux fois qu'une : de près, de loin, d'en haut, d'en bas. Le réel comme jouet. Le seul jouet qui vaille la peine

1^{er} juillet 1982

LE CINÉMA VOYAGÉ

Mai 1982. Toujours cette tentation de passer la réclame au crible de la critique de cinéma.

Rouleaux de printemps

La scène se passe dans un magasin. Il y a la vendeuse et il y a une cliente. Que vend-on ? Des tissus rangés par

rouleaux dans des placards bas ou affublant sur un comptoir vieillot un mannequin asexué ? Ce n'est pas sûr. Tout se fond dans un décor pastel et flou : mauve, rose, vert. Les deux femmes sont habillées strict. La vendeuse est moderne, épanouie, l'œil brillant : elle pourrait figurer sur un poster politique de gauche. La cliente est une bourgeoise bon chic bon genre, oisive et pimbêche : elle est de celles qui se mettent à danser *ex abrupto* dans les comédies musicales américaines. Entre elles, une différence de vingt ans, au moins. La vitrine du magasin donne sur une rue abstraite et peu passante. Un barbu pensif passe. L'action s'engage.

— *Vous desirez ?* (un travelling pivotant, tout à fait surprenant période Universal, accompagne la cliente vers le comptoir)

— *Je voudrais voir cela-là... oh et puis montrez-les moi tous* (la cliente est très mobile, elle entame une sorte de danse de la séduction sous l'œil de la vendeuse qui, elle, ne quittera jamais son comptoir).

Ils ont chacun leur parfum... La rose - la rose - Le mauve (insert d'un gros plan de la vendeuse) : *la lavande*. — *Le vert - verveur, on dirait* (la cliente enchaîne rêveusement)... *Je vais voir le mauve à la lumière* (elle va sortir du champ, par la droite).

— *Double épaisseur, madame !* (de loin, la vendeuse hausse le ton)

— *Et ils existent en quelles largeurs ?* (plan général du magasin vu de derrière le comptoir, en amorce la vendeuse et au fond la cliente qui minaude).

— *Oh. Une seule !* (gros plan de la cliente). *C'est nettement suffisant* (Gène)

— *Hum !* (un temps) *Oh ! vraiment, je ne sais lequel choisir. Vous ne pourriez pas me donner un échantillon de chaque ?* (Ici, le jeu de scène est très réussi : un plan de coupe capte

soudain de trois quarts dos le corps plié de la vendeuse, comme si ce corps disait : « *Je n'en peux plus, je donne ma langue au chat, je cède, je m'en remets à vous* » et se désarticulait dangereusement pour ne se ressaisir que dans le mouvement qui la ramène, radieuse et gamine, vers le comptoir)

— *Certainement. Avec plaisir* (Gros plan sur la vendeuse qui martèle ces quelques mots avec une lueur dans le regard et en accentuant le mot « plaisir »)

Tout cela a duré trente secondes et treize plans. Le lecteur l'aura compris il s'agissait d'une réclame et il s'agissait de plaisir. L'objet à vendre n'était pas de la soie ou du batik mais d'élégants rouleaux de papier-cul de la marque Trèfle. Un plan final, le quatorzième, montre les rouleaux multicolores pendant qu'une voix off roucoule : « *Le Trèfle aux quatre parfums : une très belle collection* ». Il y a tellement de raisons d'aimer et d'analyser cette pub anale et peu banale que je ne résiste pas au plaisir d'en signaler deux ou trois aux ciné-téléphiles.

Vendre du papier-cul comme s'il s'agissait d'une collection de tissus rares et sans prix, c'est une première idée. Imaginer un magasin qui ne vendrait que cela, c'est une seconde idée (assez onnique). Faire jouer la scène par deux femmes en est une troisième. Dans les pubs hygiéniques « normales », on part en général d'un désolant constat de saleté pour faire surgir un idéal de propreté miraculeuse (on se souvient de l'immonde Monsieur Propre). Tandis qu'ici, c'est le contraire. C'est parce que toute la scène baigne dans une propreté d'un rêve pastel que l'évocation de la saleté prend tout son poids. Et qu'il s'agisse d'un face à face entre deux femmes introduit un indéniable horizon pervers.

Ce petit chef-d'œuvre de découpage classique pourrait servir à familiariser nos chères têtes blondes des écoles de

cinéma avec des choses aussi graves que le champ et le contre-champ, le plan de coupe et la profondeur de champ. A travers l'évidente référence à Jacques Demy, c'est toute la tradition de la comédie américaine qui revit sous nos yeux. De MacCarey à Cukor. L'interdit de montrer certaines choses (basses) les obligeait à inventer une mise en scène rusée. Plus l'idée était sale, plus le découpage était clean. Ici aussi.

Car ce petit film sur le plaisir de se torcher touche évidemment à l'innommable. La RFP (Regie Française de Publicité) ne s'y est d'ailleurs pas trompée. A ce qu'on m'a dit, elle aurait censuré le film. Au moment où le rouleau déroulé devenait une sorte de lien ombilical entre les deux femmes, on entendait un bruit de chasse d'eau ! De ce bruit, la RFP n'a pas voulu. Ni de ce désir.

Et pourtant, c'est bien inutilement que la voix off du quatorzième plan tente de nous faire mémoriser le mot « *Trèfle aux quatre parfums* ». Le mal est fait : c'est l'avant-dernier plan, le treizième, avec le mystérieux « *Certainement. Avec plaisir* » qui reste en mémoire. A ce moment précis, la vendeuse fait passer un autre message, un message qu'aucun produit ne fera oublier, quelque chose comme : *quel que soit votre choix, je peux le satisfaire. Votre demande sera toujours en-deçà de ce que je peux vous offrir.* Et ça, c'est le vrai message de la publicité, de toute publicité.

13 mai 1982

Nord par Nord-Ouest La Mort aux trousses

Le snobisme n'a pas joué. On a toujours dit « La Mort aux trousses ». Jamais « North by Northwest ». Et pourtant, dans le train de luxe qui roule vers le Nord en passant par le Nord-Ouest, a lieu l'une des scènes les plus torrides que Hitchcock, cinéaste salace, imagina jamais. Eve Kendall (qui mène au moins un triple jeu, d'où son trouble) recueille dans son compartiment Roger Thornhill (grand dadais encore très lié à sa mère). L'affaire est claire : ils s'embrasseront.

Il y a quelques années, quelqu'un menait une enquête très discrète auprès des cinéphages parisiens : quel est pour vous le plus beau baiser du cinéma ? (pas patin, ni pelle, ni morsure, ni bisou : *baiser*). Dans les réponses, très souvent, il y avait ce baiser, il y avait Eva Marie Saint et Cary Grant. Pourquoi :

Prenez une copie trente-cinq millimètres de *La Mort aux trousses*, prélevez directement les images de la scène en question. Vous obtenez 3 426 images (on appelle ça un photogramme). Mettez ces photogrammes bout à bout, comme pour un roman-photo intello-pervers, et que voyez-vous ?

D'abord que, comme dit Truffaut, Hitchcock a toujours filmé les scènes d'amour comme des meurtres (et vice versa). Regardez l'air vicieux et brechtien de Cary Grant, ses longues mains poilues en quête de cou étranglable, la sensualité froide, l'euphorie qui calcule. Et les mains de vieux squelette d'Eva Marie Saint, son front dégarni, son extase surjouée. Vous voyez bien qu'il se passe bien des choses dans un plan de baiser. Des choses très mélangées.

« Nord par Nord-Ouest », c'est le bon titre. Le spectateur de cinéma est comme Cary Grant : il perd le nord. Hitchcock est comme une machine : il sait où est le nord (c'est-à-dire le dénouement, le terminus, les Monts Rushmore). Mais le Nord, on n'y va jamais directement. On y va par le Nord-Ouest. Le vrai film, celui que vous hallucinez et qui nourrit vos rêves les plus tenaces, c'est le Nord-Ouest. Le film va vers le Nord, les photogrammes - cette chair inconnue du film - vont vers l'Ouest. Voici une page « ouest ».

25 juin 1982

Dressé pour tuer Samuel Fuller

C'est l'histoire d'un chien raciste. Bonne occasion pour revenir sur Fuller et de ce dont il parle : le racisme justement.

L'étude du racisme n'est pas plus raciste que la connaissance du sucre n'est sucrée. Et pourtant, Fuller a toujours été soupçonné d'être « contaminé » par son sujet de prédilection : la bêtise du délire raciste. Aujourd'hui, on aurait tendance à l'en dédouaner totalement. Raciste, Fuller ? Bien sûr que non et on hausse les épaules, excédé. On a raison de hausser les épaules, mais pas d'être excédé. Quand un cinéaste ne se contente pas du discours anti-raciste mais creuse la question comme la vieille taupe anar qu'il est, quand il en fait de la fiction, de la philosophie, du cinéma, on est en droit de prendre au sérieux ce qu'il dit.

White Dog (que je ne me résous pas à appeler *Dressé pour tuer*) est non seulement son plus beau film depuis long-

temps, mais une sorte d'épure. Le point sur la question. Un point bouleversant, faisant paraître vide et chichiteuse la production américaine actuelle. Dans *White Dog*, le film d'action et la fable philosophique avancent du même pas, on ne permet jamais à ce qui est physique de ne pas devenir intellectuel, et vice versa. Didactisme oblige.

Je ne raconte pas le film. Je donne l'équation de départ. Il le faut. Un Blanc conditionne un chien pour attaquer les Noirs. Le Blanc est raciste, le chien le devient. Il voit l'espèce humaine divisée en deux couleurs, il devient un « chien blanc ». Une nuit à Hollywood, le chien égaré est renversé par la voiture d'une jeune actrice. Julie le recueille, le sauve de l'extermination (la fourrière), le guérit. Le chien aime l'actrice et la sauve à son tour d'un violeur de passage. Et puis, un jour, drame : on découvre que le chien est un « white dog ».

Un anthropologue-dresseur-franc-tireur noir travaille dans une sorte de zoo portatif pour Hollywood. Significativement, il s'appelle Keys. Il a fait du déconditionnement des chiens blancs son affaire. De ce qui le menace comme Noir il a fait sa passion de chercheur. Il a besoin d'un « chien blanc ». « *Ce chien est la seule arme que nous ayons pour réduire le racisme dans le monde.* » Cobaye, enjeu de l'expérience, sujet de la cure, sac de symptômes, le chien devient tout cela. Tout cela passe dans son regard. Keys, l'homme noir, réussit à le déconditionner. Il réussit à quatre-vingt-dix-huit pour cent.

Pour Fuller, tous ses films l'attestent, le racisme est une affaire d'éducation. Personne n'est (ou ne naît) raciste, beaucoup le deviennent. Fuller ne croit pas la violence innée, il la sait acquise. Comme il est un cinéaste violent, on l'a toujours pris pour un pulsionnel. Erreur. La violence chez Fuller (ce en quoi, il est si moderne) c'est ce qui existe entre les êtres, l'effet du mimétisme, l'espace entre les corps, celui de l'information et des médias.

Paradoxalement, cet « anti-communiste » primaire a du racisme une vision presque pavlovienne, « marxiste mécaniste ». Si tout le mal (ou le bien) vient de l'éducation, il doit être possible de ré-éduquer.

Fuller n'est certes pas un « homme de gauche » mais un vieil anar qui croit à l'innocence première des êtres. Au-dehors, la violence mimétique. Au-dedans, une enfance irrémédiable. Des anges, des enfants, des bêtes, des hommes. Autre danger. De l'innocence à la pureté il n'y a qu'un pas (et le racisme, on le sait, est un délire à base de pureté). Le seul est mince mais Fuller ne l'a jamais franchi.

Sam Fuller, c'est là son ambiguïté, aime les victimes. Y compris celles du racisme. Sublime, la scène où le vrai proprio du chien revient avec ses deux petites filles et une boîte de chocolats. Cette ordure est un bon pépère. Sublime la façon dont Julie ne lui dit rien (elle l'insulte) mais parle aux fillettes terrifiées : « *Ne l'écoutez pas, ne croyez rien de ce que votre grand-père vous dit !* » Fuller est bien dans la suite de Griffith, quelque part dans le scénario « massacre des innocents ».

Comment sort-on du racisme ? Jusqu'où vont les illusions de Fuller ? *White Dog* semble s'acheminer vers un happy ending, la thèse du déconditionnement semble satisfaire tout le monde (elle est pourtant inquiétante et même louche : n'a-t-on pas vu récemment des « déconditionneurs professionnels » du moonisme ?). Keys a réussi à quatre-vingt-dix-huit pour cent. Reste l'épreuve finale. Lacher le chien (dans une sorte d'arène) en présence de Julie, de Keys et de son associé, Carruthers, un gros type sympathique (et blanc), je ne dis pas ce qui se passe.

Fuller ne croit pas plus au déconditionnement qu'un psychanalyste croit en une cure de quelques jours. Le scénario est bon mais il manque le temps. Même guéri, le chien ne le sera pas de sa violence mais du caractère raciste de celle-ci. Il faut

lui apprendre à ne plus procéder par généralisations et le seul moyen pour y parvenir est de lui apprendre le caractère « singulier » de chaque être humain. *Un par un*. Et pour ce qui est de capter la singularité des êtres, Fuller « individualiste forcené » n'a pas son pareil. Le chien a appris à aimer Julie, qui l'a sauvé, puis Keys qui l'a « apprivoisé ». Le chien aime deux êtres au monde = le monde humain est réduit à deux êtres. Restent les autres, le groupe encore plus grand — blancs et noirs — de ceux qu'il ne connaît pas, qu'il ne connaît plus. Le chien ne réussira pas à accéder au concept d'« espèce humaine ». Il est passé d'une mauvaise généralisation (le racisme) à l'incapacité de généraliser. Sa violence n'est plus automatique et froide, elle s'est transformée en violence amoureuse, celle de qui ne connaît que ceux qui l'aiment. Qui a jamais pensé que l'amour n'était pas aussi une violence? Personne. Pas Fuller, en tout cas. C'est pourquoi le film est bouleversant. C'est pourquoi il faut abattre le chien. Il y a, chez Fuller, côte à côte, un optimisme à tout crin (il croit à la bonne éducation, à la science) et une modeste certitude : la violence amoureuse est déjà supérieure à la violence raciste. L'amour est un progrès sur la haine de soi. Mais lui aussi, il tue.

9 juillet 1982

Samson et Dalila

Cecil Blount DeMille

Victor Mature est torse, Hedy Lamarr est garce, Dieu est odieux. Comme tout est toc, la morale du spectacle est sauve. Et Cecil B. DeMille est grand.

Régulièrement depuis 1949, un temple s'écroule, une foule est écrasée en transparence et le dieu Dagon com-

prend que, comparé au Dieu des Juifs, il ne vaut pas trippette. Régulièrement George Sanders grimace un toast funèbre à Dalila pendant que l'autre costaud ahane entre ses piliers. Régulièrement, *Samson et Dalila*, produit, réalisé et commenté par Cecil B. DeMille ressort sur les écrans, le temps d'un été. Régulièrement, ceux qui partaient pour rigoler sortent du film émus. Ils ont raison, c'est un beau film, il ne faut ni le mépriser, ni le rater.

Comme tous les grands entrepreneurs de spectacle puritains, Cecil B. en sait un bout sur le spectateur et sur ce qu'il pense au fond de lui-même, ce cochon de payant. Il sait que Victor Mature est la torvitude même, qu'Hedy Lamarr est une garce monotone, que ce sont des acteurs affligeants. Qu'à cela ne tienne : on va aveugler ce regard torve et la garce va devenir une sainte (alors que dans le scénario biblique *Juges*, 16, 20 — il n'en est rien). Le temple fait toc? On va le faire tomber d'une pichenette en disant que c'est un coup de Yahvé. Les danses païennes sont nulles, le peuple philistin philistin, le « saron » vraiment trop cynique? Eh bien, ils vont crouler sous les blocs de carton. Il y a, dans *Samson et Dalila* comme dans tous les films de Cecil B. une morale du spectacle. La gloire de Dieu est célébrée par le sacrifice du toc. Mais l'amour du toc est plus important. Plus concret, en tous cas.

Ce toc est bizarre. DeMille ne stylisait pas. Son cinéma est très archéologique. La sandale du moindre centurion a l'air vraie, crédible du moins. Les images de milliennes sont faites pour être regardées comme les gravures d'un livre dont les pages sont tournées par un doigt poisseux et précis, avec des effets de rideaux et des survivances griffichuennes touchantes. Tout est exact, mais rien n'est vrai. C'est là que le film nous touche.

Nous sommes en 1949. Voulez-vous voir à quoi ressemble une vendeuse de Prisunic qui vend des parfums en rou-

lant de gros yeux vers son chef de rayon ? Regardez Angela Lansbury dans le rôle impossible de Samadar la futile. Un costaud italo-américain des abattoirs de Chicago qui pioie sous les quartiers de viande en pensant à la glorieuse revanche du ring ? Regardez Victor Mature-Samson Une évaporée des campus, empêcheuse de lâcher les baskets en rond ? Hedy Lamarr bien sûr. Tous américains à en vomir, à en avoir le vertige, à en être ému, à en rire. Ils sentent le Coca-cola, le hot dog, la crainte de Dieu, l'élégance de drugstore. Ils sont habillés biblique (par Edith Head, Gile Steele, Dorothy Jenkins, Gwen Wakeling, Elois Jensen!) ? Et après ? Dieu aime aussi l'Amérique, cette terre sainte bis, il l'aime pour ses péchés, sa bonne volonté à les confesser, son goût du cirque et de la pornographie moralisante. De son côté, ce vieux réac de DeMille a beaucoup aimé Dieu.

Les bons films sont toujours des documentaires sur leur matériau de départ. C'est comme ça qu'ils vieillissent le mieux. Les films de DeMille vieillissent très bien. *Samson et Dalila* n'est pas le meilleur (j'aime mieux celui d'avant, *Les Conquerants du nouveau monde* et celui d'après, *Sous le plus grand chapeau du monde*) Mais, il ne faut pas croire, de tout ce qui précède, que c'est un film à voir au second degré. Pas plus qu'aucun film, un DeMille ne gagne pas à être vu ainsi. Un vrai pervers, DeMille, pas un petit malin. Branché sur la bêtise des croyances, pas sur la connerie de ceux qui ont peur d'être bêtes. On entre dans la salle de cinéma très distancié, on en sort ému. Le film passe d'un tableau de mœurs psychologique pas très prenant à une description abstraite, structurale du désir. Cela va de plus en plus vite.

Et quand DeMille parle d'amour (contrairement au récit biblique, Samson et Dalila s'aiment finalement beaucoup : ils en meurent), c'est comme Duras, c'est sans restriction. Un exemple ? Lorsque Dalila qui n'a fait toutes ces infamies que pour jouir du spectacle de Samson

enchaîné, comprend qu'il a été aveuglé et qu'il va tourner cette meule sans la voir, passer à quelques pas d'elle sans deviner sa présence, il faut voir *en un seul plan* le visage manaudant de la garce se muer en moue d'enfant qui crie sa peur et sa déception.

Il faut se faire à l'idée que de DeMille on ne se débarrassera jamais facilement.

4 août 1982

Note : Si vous voyez le film au « Paramount-City » et que Samson, en cours de projection, est non seulement aveuglé (ce qui est déjà très cruel), mais coupé à mi-visage (ce qui est proprement sadique), c'est que le film n'est pas projeté dans le bon format. C'est qu'on se moque de vous. Dans ce cas, ayez plus de courage que je n'en eus, quittez votre siège et tentez de trouver les deux piliers qui supportent la salle de cinéma. Poussez jusqu'à ce que ce temple du cinéma et son écran blafard vous tombent dessus. C'est une mort héroïque (imaginez le visage défait des ouvreuses !) dont le Dieu des cinéphiles saura vous récompenser dans l'autre monde.

LE CINÉMA VOYAGE

Août 1982. Toujours ce leitmotiv qu'il n'y a plus de stars mais qu'il y en a eu.

Marilyn

Qu'est-ce qu'une star ? Un moment dans l'histoire du ciné. Le moment où le septième art se sait atteint d'un cancer fondamental : il simule la profondeur mais son

image est plate. Plate à jamais, cette pampa de bas-reliefs.

Or, depuis toujours, les stars étaient des acteurs avec (en plus ?) du relief, un poids de chair, un espace propre, une profondeur-énigme. Corps barrés au plaisir, voués à son imitation, à la jouissance de décevoir toujours et de promettre encore.

Toujours le ciné serait pris entre sa pauvre image et le raffinement dérisoire des trucs, « l'art », qui font que cette chair et ces os ont l'air de se mouvoir dans l'espace, pour de vrai, utilisant la profondeur de champ comme une rampe. Mais l'espace des stars, c'est elles-mêmes, les limites de leur corps, un surplace qui remue beaucoup, un mouvement tremblé qui ne se hâte lentement nulle part.

Le star-system est passé. Il est derrière nous, pas très loin. Il se recompose différemment selon de nouvelles technologies dont nous n'avons pas l'idée. Il se re-bricole autrement. La vidéo aura-t-elle ses stars ? Quant aux vieilles, elles finissent comme il se doit dans les cinémathèques et sur les posters, réduites à une surface noire et blanche. Le trouble qui venait de cette troisième dimension hallucinée a fait place à un simple « encombrement » d'espace, à une imagerie. L'image a tué l'idole. Cela est arrivé à Garbo, à Dietrich.

Cela est arrivé à Marilyn ? Non. Et pourtant, l'un des gestes les plus radicaux, rageurs et rapides du XX^e siècle, est l'opération redoublante par laquelle Andy Warhol nia Marilyn-corps et ne garda, sur des surfaces criardes, que le même sourire industriel.

Marilyn, au même titre que la tomate Campbell, a symbolisé aussi l'art moderne, la modernité en art : cette technique de la mise à plat, du raplapla désenchanté, du deuil joyeusement pris de la troisième dimension. Jamais star ne fut si curieusement célébrée et niée. Des tombereaux d'analystes ont glosé sans se tromper sur la portée du geste

warholien. Ils n'avaient pas tort.

Mais avaient-ils raison ? Non. Car quelque chose avait déserté cette image industrielle, la souffrance. La vie de Marilyn, on le sait, fut une vallée de larmes. Ce qu'on sait un peu moins, c'est qu'une partie de sa souffrance était physique. On mutilait un corps, et c'était le sien. Remodelé, dénaturé, forcé, refait : un calvaire.

Dernière star à la limite du noir et blanc et de la couleur. Première star dont le sang aurait été rouge. Destin unique et double : d'un côté, l'image, de l'autre, le corps. L'image ironique et le corps d'humour. Combien sont-ils, combien sont-elles ceux qui, comme elle, ont souffert pour être (b)elies : fausses Marilyn chantant d'un air faux « My heart belongs to my Daddy ! », ravalant leurs larmes travesties, blondeurs stridentes, folles cosmopolites, chirurgies esthétiques du pauvre et de la pauvresse.

Il n'y a qu'à travers elle que continue à nous ravager la passion d'être un autre. La passion d'être une autre.

5 août 1982

Coup de cœur

Francis Ford Coppola

Coppola essaie de tout réussir : coup de chapeau au beau passé des studios, coup de labo pour l'avenir, coup de semonce au présent, coup de cœur pour un Las Vegas plus faux que nature, donc vrai. Les personnages tiennent leur chance dans cette fête électronique. Ils ne vont pas très loin. Coppola, lui, a joué deux films depuis.

Myopes de tous les pays, si vous voulez en savoir plus sur l'expérience unique (ici, un roulement de tambour) que constitue la vision de *One from the Heart*, souvenez-

vous (ici un flash-back) de votre émotion le jour où vous chaussâtes votre première paire de lunettes. Vous étiez devenu une taupe et vous n'en saviez rien, vous n'y voyiez que comic et vous attribuez cela à la mauvaise qualité du monde extérieur. Quelle erreur ! Souvenez-vous du cri ravi que vous étouffâtes, le monde soudain était beau, net, hyperréel. Au point que vous avez eu peur de vous cogner à toutes ces choses réputées immatérielles : la lumière, l'air, les couleurs. Pour vous, l'ex-taupe, plus rien n'aurait le look d'avant : tout était à revoir. Vous euez comme au début (prometteur) de *One from the Heart* (littéralement, « Un qui vient du cœur », francisé en « Coup de cœur »).

Puis vous vous êtes faits à cette vision corrigée. Peu à peu, le vieux monde s'est rabattu sur vous et vous l'avez formellement reconnu pour ce qu'il était : un perçu médiocre, un vécu routinier, des rêves petits, des histoires nulles. Fin de féerie. Comme si les lunettes, au lieu d'explorer l'inconnu, s'étaient insensiblement retournées sur vous, connu trop connu. Sale coup, comme à la fin (desolée) de *One from the Heart*. Coppola raconte en une heure quarante-sept minutes cette histoire mélancolique : comment le jamais-vu redevient trop vite du déjà-vu. Comment le rêve n'a pas le temps de « prendre ». Même le rêve technologique.

Car myope lui-même, Coppola a dû chausser les lunettes de l'image électronique pour s'approcher au plus près de la vieille chimie des affinités humaines. Ce modeste visionnaire a filmé une scène de ménage et, pour ce faire, pris beaucoup d'élan. Au tout début, en lever de rideau, une caméra surgit de l'espace et lancée vers la planète Terre lévite entre les « crédits » du générique et les vrais néons d'un faux Las Vegas (c'est très beau). En moins de deux heures, tel un ovni déçu, elle s'est posée sur le trottoir mouillé des studios Zoetrope à Hollywood, atten-

dant la venue imminente du mot « fin ».

Le regard électronique de Coppola vient de loin et tombe de haut. D'un peu trop haut, peut-être. Car en bas, que se passe-t-il ? Un point lumineux scintille dans le Nevada. Las Vegas. Quelle mini-apocalypse y secoue les humains ? Rien que de misérable : le soir du 4 juillet (fête nationale), Hank (Fredenc Forrest) et Franne (Teri Garr), ensemble depuis cinq ans, se font une scène de ménage, decouchent avec de brèves rencontres et se rabibochent *in extremis*, mondés de larmes. C'est l'histoire d'un retour à la case départ. *One from the Heart*, c'est à peu près un Son et Lumière sur « Au théâtre ce soir », un coin de boulevard observé d'une navette spatiale, la « Casa Coppola » vue de Mars.

One from the Heart est aussi une comédie musicale. On y chante off et on y danse mal, mais la mièvrerie des sentiments, les éclairages rouges et verts, la façon dont le décor risque à chaque instant de phagocyter les acteurs, ne sont pas sans évoquer un maître en la matière : Minnelli. C'est bien la tradition féerique (celle de *Brigadoon* et de *The Clock*) que l'ogre Coppola a inscrite à son menu. Sauf que dans les films de Minnelli, décors et personnages appartenaient encore au même monde, pesaient du même poids, « s'enchantaient » réciproquement. Chanter et danser, c'était avoir ce pouvoir miraculeux de faire venir une lumière en plus, d'encourager la caméra à bouger, de mettre tout en mouvement autour de soi. Fred Astaire pouvait très bien faire alliance avec un plafond ou un porte-manteau. Être délivré de la pesanteur restait la seule façon de rester éveillé dans son rêve. Mais cela, c'était avant. Avant la vidéo. Avant Coppola. Avant que tout soit déjà en mouvement quand plus personne ne sait danser.

Car lorsque la caméra de Vittorio Storaro se pose à Las Vegas made in Zoetrope, la planète « comédie musicale »

ressemble depuis longtemps à une étoile éclatée, refroidie, à une baudruche dynamite (voir Bob Fosse) ou à un cadavre pié (voir Herbert Ross). Personnages et décors ne s'appartiennent plus, le secret de l'osmose a été égaré, le divorce entre le corps de l'acteur et la matière de l'image est presque prononcé : c'est chacun pour soi. Corps, lumières, objets, décors, caméra, chansons : tous lancés dans l'espace avec des bonheurs divers et des orbites nouvelles à calculer.

Le résultat, c'est le film. Ce sont les « personnages », par exemple Non-chantants et mal-dansants, Forrest et Garr ont pris, sinon un coup de vieux, du moins un « coup de viande », avec des bouffissures dues au fast-food, une maladresse touchante, une inélégance plouque et irrémédiable. Ces corps trébuchent ou se dépiautent pour l'amour platement. Ils ont perdu le pouvoir de faire passer leur rêve dans le décor, d'enchanter l'espace autour d'eux. Et pourtant, ils vivent du rêve et même, ils le vendent. Elle travaille dans une agence de voyages (elle arrange la vitrine), lui sur un tas de ferraille artistique (épisode du rubis géant). Dans le monde de l'illusion, ce sont des gagne-petit. Coppola les fait revenir d'où ils sont partis, d'une scène de boulevard, de la cuisine naturaliste, des toilettes. Et là, avec un sens très sûr de la comédie huilée (et même huileuse), il les épingle.

Les décors, c'est la même chose : ils se mettent à vivre pour eux-mêmes, clignotent sans but comme des flippers qu'on aurait oublié de débrancher, ne servent plus de toile de fond aux émois des personnages. Tout cela est voulu. Coppola : « Le décor fait un grand "solo" puis, c'est le tour des lumières d'intervenir et ainsi de suite. » La lumière arrive au décor sans crier gare, autonome, capricieuse, indifférente aux acteurs, à leurs larmes, leurs rires ou à leur mauvais profil. Et la musique ? La voix qui fredonne les « songs » a gagné sa liberté, elle aussi : elle est off. Tom Waits (et

Crystal Gayle) sussure le commentaire de cette histoire avec l'ironie grasse d'un Orson Welles défoncé. Chacun pour soi, et Coppola pour tous.

Minnelli disait « The world is a stage » (le monde est une scène) mais il ajoutait aussitôt « The stage is a world » (la scène est un monde). C'était le bon temps. Aujourd'hui *One from the Heart* suggère que « The stage is a stage » : la scène n'est que la scène. Logique, Coppola avait déjà filmé la guerre du Viêt-nam comme une suite de « numéros » de revue. Son idée, très minnellienne décidément, doit être qu'un bon illusionniste ne « casse » pas l'illusion mais ne cesse pas de la multiplier par elle-même, à l'infini. La vérité du masque n'est pas le visage mais un *trop* dans le masque. Et si Las Vegas est la ville la plus fausse des USA, un Las Vegas de studio a toutes les chances d'être un peu moins faux. Moins par moins égale plus. Faux par faux égale vrai.

One from the Heart est un film sur l'impossibilité de rêver. La raison n'est pas mystérieuse. Si Hank et Franne font des rêves d'aussi mauvaise qualité (la funambule digne d'un chromo chagallien : Nastassja Kinski - et le *latin lover* « Vaseline » - Raul Julia), c'est parce qu'ils vivent comme asphyxiés, au milieu de cette concrétion d'*american dream* qu'est déjà Las Vegas. Le rêve est partout, les rêveurs nulle part. L'image rêve, l'acteur rampe. La caméra en état d'apésanteur se met à danser dans le ciel du Nevada, les acteurs alourdis par leur barda sentimental gigotent sous la pluie. C'est trop injuste. L'image est (grâce à la vidéo) « bien traitée » tandis que les acteurs sont (à cause de la vidéo) « sous surveillance ». Alors, tout d'un coup, Minnelli est loin.

Les films de Coppola, comme ceux de Brian de Palma ou certains Spielberg sont le pan *manériste* du cinéma américain. Comment définir ce maniérisme-là ? Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. A l'Image. L'Image devient un personnage pathétique, un enjeu. On

a peur pour elle, on veut qu'elle soit bien traitée, elle n'est plus donnée par la caméra, elle est fabriquée en-dehors d'elle et sa « pre-visualisation » grâce à la vidéo est l'objet de ce qui reste d'amour dans le cœur sec (j'exagère) des cineastes. Dans un monde maniériste, l'existence d'acteurs « en chair, en os et en celluloïd » relève vite de la doublure et de la citation, voire de la mire. Ils sont encore là, mais cela fait longtemps qu'ils ne sont plus intéressants.

La vidéo, ce n'est pas seulement une technique, c'est un état d'esprit, une façon de voir l'image au futur antérieur. La vidéo, pour le moment, va dans le sens du contrôle. « *Le contrôle*, dit Coppola, *c'est le pouvoir et c'est ce vers quoi tend tout organisme.* » L'organisme-Coppola ne plaît pas à tout le monde. *One from the Heart* déplut aux USA. Trop californien pour New York. Trop indépendant pour les studios. Trop modeste pour un film visionnaire auto-proclamé. Trop prétentieux eu égard à la minceur du sujet. Trop cher pour un gâchis.

Pourtant, les cinéphiles, cartomancieuses qui n'ont pas renoncé à tirer des plans sur le devenir du cinéma, ne peuvent rester indifférents à ce coup de cœur. Bien sûr Coppola est un inventeur de dispositifs dans lesquels, le moment venu, il n'a rien à mettre. Bien sûr l'emphase, la laideur, le ratage sont souvent intenses et les effets poétiques souvent rances. Mais faut-il en vouloir au constructeur de la cage si au moment décisif il n'a qu'un vieux chat à y exhiber? Est-ce que ce manque de proportions, ce « beaucoup de bruit pour rien », n'est pas ce qu'il y a de plus aimable dans le film? Coppola témoigne du gouffre dans lequel on s'abîme lorsqu'on oscille entre les choses qu'on ne sait plus faire (comme avant) et celles qu'on ne sait pas encore faire (comme après). Un passeur quand même

29 septembre 1982

L'Etat des choses

Wim Wenders

WW. — *L'homme qui filme plus vite que son ombre* a réalisé au Portugal une série très B, superbement photographiée en noir et blanc par Alekan. Un film brillant, mais qui ne convainc pas.

Portugal, janvier 1981. Pour Wim Wenders, voici « l'état des choses ». Il vient de souffrir pieusement au chevet d'un mourant (Nicholas Ray. Résultat : *Nick's Movie*) et il vient d'en baver aux ordres d'un « Parrain » (Francis Coppola. Résultat : *Hammett*, alors inachevé). Mais il a une manie qui le sauve des pires situations : commencer un film pour exorciser la peur d'en finir un autre, perdre les clés de l'un dans les plans de l'autre, tout recycler. Il avait fait *Nick's Movie* en cinéphile et *Hammett* en employé obéissant. L'idée lui vient d'un troisième film, un petit film d'auteur, vite fait, pauvre mais beau. En musique, on dirait un « impromptu ».

Wenders sait aussitôt tirer parti de l'« état des choses » au Portugal. Il profite d'une équipe déjà constituée (en gros, celle de Raoul Ruiz qui vient de tourner *Le Terruore*, une série B-éclair et cannibale, photographiée par Henri Alekan et co-produite par Roger Corman), pour se lancer, *ex-abrupto*, dans un film qui sera — par avance — la critique et le commentaire du *Hammett* interrompu. Il signifie qu'il n'est déjà plus là où on ne l'attend pas encore. Il prend tout le monde (et lui-même) de vitesse.

Des scénaristes improvisés (dont Robert Kramer) lui concoctent une « histoire » minimum. La moins chère de toutes : celle du film-en-train-de-se-faire et qui se nourrit

du tournage même, dans la tradition du *Mepris*. Une fiction-vampire. Une fiction-Dubonnet. Dans le film, Wim devient Friedrich (Patrick Bauchau), un cinéaste allemand qui tourne au Portugal un remake bon marché du dernier film d'Allan Dwan, *The Most Dangerous Man Alive*. Un jour, le chef-op (c'est Sam Fuller qui joue le rôle) annonce qu'il n'y a plus de pellicule et plus d'argent pour en acheter. Le tournage est interrompu. L'équipe va-t-elle se prendre les pieds dans ses névroses en jouant à « en attendant Gordon » ? Gordon (Allen Goorwitz) est le nom du producteur américain du film et Friedrich décide d'aller le voir pour tirer l'affaire au clair. Fin de l'épisode portugais. A L.A., Gordon est en train de fuir la Mafia. Les deux hommes se retrouvent pour la fin du film. Il s'agit d'un grand morceau de bravoure, qu'il serait cruel de raconter au lecteur. Fin de l'épilogue américain (très beau).

Voilà des années que Wim Wenders se promène dans le paysage mélancolique de l'Histoire du Cinéma. Sa façon d'avancer consiste à reculer de biais, à la façon d'un crabe surdoué. Il filme avec le sentiment très net d'être à la fin de quelque chose, au bout d'un rouleau qui n'est pas le sien. Avant lui, il y avait des vraies histoires, celles de l'Allemagne, par exemple. Mais aujourd'hui, il est difficile de « faire prendre » une histoire parce qu'il semble qu'elles aient toutes déjà eu lieu. Il ne reste que l'Histoire du Cinéma. Le cinéaste est l'éternel retardataire, celui qui vient presque trop tard, lorsque tout s'est noué sans lui – et peut-être contre lui – quand il n'y a plus rien à faire que témoigner de l'« état des choses ». Car ce titre génial résume tout le cinéma de Wenders : une sensibilité météorologique, le sens de ce qui « pourrait » arriver à chaque instant, au fil du temps. Le fil est tenu et le temps est double. Celui de la météo et celui de l'horloge. Le temps « passe » et il « s'éclaire », il « fuit » et il « se couvre ». Ceux

qui ne seraient pas déjà *comme chez eux* dans le cinéma de Wim Wenders découvriront toutes ces qualités rares dans *L'État des choses*, Lion d'or inattendu du dernier Festival de Venise. Ils les découvriront numbées de la plus belle des lumières, due à Aiekan, le roi du noir et blanc. C'est une jolie machine bancale, un film-éolienne que chacun peut faire tourner à son gré.

Pourtant, le film fini, il est permis de rester perplexe. L'œuvre de Wenders a, de plus en plus, la forme d'une auto-analyse dont chaque « film » est un bilan instantané, un *état des choses*. Mais les choses ? Elles ont la vie dure, elles glissent de film en film, elles élisent l'auteur, elles n'en finissent pas de le faire hésiter. Le Cinéma est-il déjà mort ou peut-on le sauver ? Le Père doit-il être achevé ou protégé ? L'Amérique nous a-t-elle colonisés ou nous elle ? Ces questions, évidemment, sont banales.

Ce qui l'est moins, c'est que la « petite musique » que tout le monde attend de *L'État des choses* a pour moi le son d'une fanfare. Je la trouve un peu trop assurée. D'un côté, j'enregistre le désir wendersien d'en finir avec la mélancolie et avec « le cinéma qui se nourrit de lui-même ». Et de l'autre, je lui sens un talent presque terrifiant à fabriquer sur mesure les maladroites, les lapsus, les actes manqués, les fameux « temps morts », les aléas, – et tout cela « à la Wenders ». De là à l'afféterie et au pur savoir-faire, il n'y a qu'un pas. C'est comme si un grand simulateur « réussissait » à produire en une ou deux séances de divan tous les bons symptômes, afin de faciliter le travail du public mis en position d'analyste. Voilà ce qu'on risque à trop se prendre soi-même de vitesse : oublier le temps que ça prend, l'inconscient, pour travailler.

Il ne faut donc pas surestimer cet *État des choses*. Ni pour autant mésestimer Wim Wenders. Il occupe une place importante dans le cinéma d'aujourd'hui : à force de témoi-

gner, il est réellement devenu un *témoin*, c'est-à-dire l'un des rares cinéastes dont on ne se demande pas seulement si le prochain film sera réussi ou pas, genial ou pas, mais ce qui va lui arriver à lui.

Un cinéma où il n'y aurait plus personne – appelons cela un « auteur » – pour nous donner régulièrement de ses nouvelles (même un peu arrangées) me paraît irrespirable. Il y a aussi du plaisir à recevoir un film comme une lettre. Le cachet de la poste – appelons cela le « style » – n'est là que pour faire foi de ce que l'auteur de la lettre est notre contemporain.

20 octobre 1982

La Nuit de San Lorenzo

Paolo et Vittorio Taviani

Les Taviani brothers en pleine possession de leurs moyens; avec leur rhétorique très au point, leur zoo de contradictions bien tenu et leur goût inderacinable de l'enfance.

Paolo et Vittorio étaient petits mais ils étaient déjà frères lorsqu'ils vécurent (en 1944) l'événement qui ne cessa jamais de les hanter. Cela se passait à San Miniato (Toscane), leur village natal. Les Allemands, fuyant l'avance américaine, avaient miné le village et ordonné à la population de se réfugier dans l'église. Une partie du village obéit, une partie décide de fuir, la nuit, pour aller « au-devant des Américains », c'est-à-dire au hasard. C'est le père Taviani (un avocat anti-fasciste) qui prend la tête de cette drôle de « longue marche ». Il avait raison : les autres, dans leur église, seront massacrés.

Des qu'ils eurent une caméra, les frères survivants

reconstituèrent l'événement dans un film aujourd'hui perdu (*San Miniato*, juillet 1944). Dès qu'ils furent en mesure de faire leurs propres films, ils se mirent à réfléchir sur ce qui s'était passé (*Sous le signe du scorpion*, 1969, un film très intéressant, hélas inédit en France). Devenus des hommes et des artistes « responsables » (de gauche), ils n'oublièrent jamais qu'ils devaient leur survie au « bon choix » de leur père, un choix viscéral, un réflexe de bon sens, consistant à lâcher tout un village – jeunes et vieux, hommes, femmes et enfants – sur les routes, à la merci des chemises noires. *La Nuit de San Lorenzo*, leur dernier film (et Prix spécial du jury, Cannes 1982) est donc un film de plus sur cette route, sur la mort qu'on y rencontre, l'utopie qu'on y poursuit, la vie qu'on y découvre, le désir auquel on cède – tous ensemble, mais chacun pour soi.

Dans les années soixante-dix, malgré le reflux (*reflusso*) politique, les frères n'ont cessé de tourner le problème, tel un os, sous tous les angles. Leur œuvre est une réflexion sur l'histoire des croyances politiques italiennes, des carbonari jusqu'aux terroristes. Tantôt, ils se retrouvent du côté de la raison éducatrice, du « progrès » version PCI (*Padre padrone*), tantôt ils se laissent aller à ce qu'ils réussissent de mieux : le rêve éveillé, l'utopie autiste, la déraison gauchiste (*Saint Michel avait un coq*, *Le Prê*). Entre la fuite en avant (qui sauve peut-être) et l'obéissance à la raison immobile (qui tue sans doute), entre la dissidence et le Parti, entre le retour à l'enfance et le progrès vers l'âge adulte, ils ne choisissent pas. Mais pourquoi ne se permettraient-ils pas d'osciller indéfiniment ? Puisqu'ils sont deux.

Car malgré leurs impudentes déclarations (« Nous nous sommes transformés en petite fille » ont-ils osé dire, s'identifiant à la petite Cecilia, la narratrice du film), Paolo et Vittorio sont deux. Malgré le reflux, le temps qui passe

et l'Italie qui change, ils sont restés martiens des fois et marxistes toujours. Or le marxisme est avant tout l'étude des contradictions et les contradictions marchent elles aussi - par couples. Certains de ces couples sont carrément de vieux ménages irréconciliables mais inseparables. Au générique de *La Nuit de San Lorenzo*, plutôt que le nom de tous ces acteurs inconnus, il me semblait lire, comme à l'affiche du cirque de nos croyances abîmées, des mors-programmes terrifiants (ou rassurants?). J'ai reconnu le duo Individuel/Collectif, la doublette, Theorie/Pratique, les duettistes Leader/Masses, sans oublier Ville/Campagne, Riches/Pauvres, Histoire/Mythologie et bien d'autres, moins orthodoxes. Car il y avait aussi Père/Fils, Physique/Intellectuel, Image/Son, Cinéma/Télévision, et j'en passe.

Il faut être deux pour transformer ces graves contradictions en récit, en ballet ou en oratorio. Il faut être deux pour jouer « à la contradiction ». Il faut une règle (être forcément deux) pour qu'il y ait jeu. Il faut qu'il y ait jeu pour qu'il y ait film. J' imagine les frères Taviani au travail, jouant tous les rôles, l'un « faisant » la gauche et l'autre la droite, discutant, bavardant, bref *parlant* pour faire tourner leur entreprise comme une machine autogérée, régulièrement couronnée dans les grandes foires à films (palme d'or à Cannes il y a cinq ans pour *Padre padrone*), montrant à quel point ils maîtrisent toutes les contradictions (mais toutes, c'est un peu trop, non?)

Sauf que le temps a passé et qu'il n'était plus possible en 1982 de raconter cette « nuit de la St Laurent » comme on l'aurait fait il y a dix, vingt ou trente ans. Une nouvelle contradiction est apparue dans la vie des Taviani. Passé/Présent. Le néo-réalisme n'a plus de sens, l'évocation pieuse et manichéenne serait mal venue : c'est plutôt vers un « néoarchaïsme » que vont les frères, bon an mal

an. Car lorsqu'ils ont interrogé les témoins encore vivants de la nuit tragique, ils ont vite compris que tout le monde l'avait depuis longtemps fabulée, réinventée, idéalisée. Cette nuit si importante (pour eux) est devenue pour tous un « appel de mythe ». D'autres récits s'y sont greffés. La vraie « vérité historique », en 1982, c'est de savoir de quoi est faite cette greffe.

Les Taviani ont donc opté pour un ton déroutant, chaud et froid (comme dans la scène finale où « il pleut et fait soleil ») qui n'est ni l'esthétisation des choses passées, ni l'hystérie du comme-si-on-y-était-comme-hier, ni même l'analyse distanciée. C'est tout à leur honneur. Je crois qu'ils ont laissé revenir, au-delà du néo-réalisme, le fond du cinéma italien, à savoir le peplum. *La Nuit de San Lorenzo* est un fait divers situé en 1944 et en même temps un épisode de la guerre civile immémoriale qui oppose un village à un autre, une famille à une autre, un frère à un autre. Au bout du chemin de cette *Nuit*, il y aurait, cornues et casqués, Romulus et Remus, prêts à repousser pour nous le coup de la violence mimétique, en totale contradiction avec la lutte des classes. Signe des temps, dérivée obligée des compagnons de route, retour du refoulé. La grande scène de l'entretuerie au milieu des champs moissonnés - superbe et irracontable (il faut la voir!) avec sa précipitation, ses gags et sa grandeur d'un autre âge est un très vieux peplum joué par des amateurs excités.

Mais là où éclate le talent tavianien (au point de provoquer un léger écoeurement, par satiété) c'est dans leur façon de court-circuiter le monde physique et le monde des idées. Pas les idées platoniciennes, mais les idées au sens, tout bête, où on « se fait des idées », ou on s'autourne le mou. Le corps et le cerveau. Car cette *Nuit* où toutes les identifications sont grises est un kaléidoscope, sens à tour de rôle et par n'importe qui. Telle est la dra-

maturité des Taviani, avec ses trouvailles inspirées et ses trucs fabriqués : *surprendre* le spectateur (toutes les trente secondes, en moyenne) en lui montrant des personnages eux-même surpris. Rencontres inopinées, fatales, triviales on est dans le monde grisant de la sensation. A la longue, les frères ont maîtrisé la contradiction (encore une!) entre la bande-image et la bande-son. Leur traitement des bruits et surtout de la langue italienne est tout à fait unique : le film est chuchoté violemment, la parole est vite rêveuse, la voix s'écoute

Cela fait longtemps que l'on n'avait pas senti d'une façon aussi physique – ce que cela veut dire d'*habiter* ce monde, même quand on le fuit le long d'une route – d'habiter cette campagne toscane – la plus belle du monde – de « s'y faire », à chaque instant, coûte que coûte. Très belle, la scène où la jeune Sicilienne qu'une rafale abat, hallucine tranquillement, avant de mourir, des soldats de rêve : des Siciliens de Brooklyn (« Brokolino ») qui lui parlent gentiment. Il faut voir comment le corps, bombardé de sensations, même surpris à en mourir, *recompose* aussitôt son monde. On comprend alors que les Taviani n'aient pas leur pareil pour restituer au cinéma le monde de l'enfance. Parce que les enfants vivent de cela, de ce court-circuit entre ce qui les surprend et l'idée qu'ils s'en font. Ils subissent tout, ne s'étonnent de rien, traversent les histoires avec leurs peurs à eux et les exorcisent avec leurs idées à eux. Le dernier mot de la théorie, c'est la *comptine* (et évidemment, il y en a une dans le film)

Cela dit, les Taviani ont un atout : ils sont Italiens. Le pays de Gramsci, de Rossellini et de la RAI. Le premier pour le contenu, le second pour la forme, la troisième pour la production. *La Nuit de San Lorenzo* est une production de la télé italienne (comme déjà certains Olmi, Bertolucci, Comencini et Fellini) et il suffit de la comparer aux ignobles

Misérables pour comprendre – *a contrario* – le « mal français ». Chez nous, le divorce entre la machine (télé) et le talent (ciné), pire que le sommeil de la raison, a enfanté des monstres, telle la dramatique culturelle et variqueuse. Chez eux, en Italie, l'alliance s'est mieux faite : ils ont trouvé un « compromis historique ».

23 octobre 1982

Toute une nuit

Chantal Akerman

A Bruxelles, « toute une nuit », Chantal Akerman a tissé une toile d'araignée filmique. Amours furtifs, embryons de récits, émotion des débuts. Elle filme entre chien et loup, au meilleur de sa forme

Régulièrement, Chantal Akerman nous écrivait. Elle mettait son adresse au dos de l'enveloppe (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* 1975), elle signait (*Je, tu, il, elle* – 1974), elle donnait de ses nouvelles en anglais (*News from Home* – 1976), elle fixait même des rendez-vous (*Les Rendez-vous d'Anna* – 1978). Les lettres arrivaient, jetées au panier par certains, lues avec passion par d'autres. Je faisais plutôt partie des « autres ». Mais, depuis 1978, rien, pas de courrier. Des projets, oui, mais pas de films. C'est ce temps « perdu » qui a dû nourrir *Toute une nuit*, un film très libre, pas cher et plutôt drôle. L'un de ses meilleurs.

De quoi s'agit-il ? Akerman imagine qu'une nuit, à Bruxelles (reconnaissable dès le premier plan à la cathédrale Sainte-Gudule), il fait très chaud. Pire : il fait moite. Une de ces nuits d'été qui a le grain du seize millimètres

et l'indiscrétion du son direct. A l'heure où ils devraient se coucher, un grand nombre d'hommes et de femmes belges ont le comportement étrange que l'on prête habituellement aux personnages d'un film de SF, deux heures moins le quart avant l'arrivée des effets spéciaux. Il leur sera difficile de dormir et encore plus de dormir seuls. La ville est un boucan de sons hypertrophiés, les cafés répugnent à fermer, un tube italien (*L'amore, sai*) lancine pour de bon.

A ces bruits « naturels », un autre s'ajoute. Celui des corps qui, n'en pouvant plus de désir éternel, tombent lourdement dans les bras d'autres (corps). Se jettent, s'étreignent. Une fois, deux fois, dix fois, comme des variations sur un thème unique. Cette nuit-là, en lever de rideau, ce ne sont que coups de foudre dans la pénombre, coups de tête en catimini, rendez-vous à moitié manqués, idées baroques, bruits de portes s'ouvrant sur l'être attendu, de talons sur l'asphalte, de dialogues somnambules, pendant toute une nuit, la loterie du désir semble donner tout le monde gagnant.

C'est la partie drôle du film, celle qui confirme qu'Akerman est plus douée qu'il n'y paraît pour la comédie loufoque, entre Tati et le dessin animé. Elle sait la maladresse et la lourdeur de ces corps belges, leur fatigue et leurs humeurs, leurs emportements empotés. Toute une galerie de « personnages » est saisie au moment où il est trop tôt (ou trop tard) pour leur demander « ce qu'ils font dans la vie ». Ils sont entre chien et loup, dispersés dans une nuit chaude qui les excite comme des puces.

Mais l'amour, lui, se fait hors-champ. Beaucoup de sueur, pas mal de sensualité, pas de sexe. Akerman filme l'avant et l'après. Sauf qu'après porte les traces d'avant. *Toute une nuit* devient insensiblement un documentaire sur des façons de dormir, des rituels, des draps. Un moustai-

chu dans un ensemble slip-maillot de corps blanc dort mal sur son divan (c'est un écrivain, mais ça, on ne le saura qu'au matin). Une femme plus toute jeune quitte, sur un coup de tête, son mari qui dormait dans un pyjama bleu. Elle va à l'hôtel, se ravise et revient auprès du pyjama bleu, trente secondes avant la sonnerie du réveil-matin. Un jeune homme réveille son compagnon, un soldat qui a fait le mur et qui glisse hors des draps mauves. La nuit est plus longue que le désir, la caméra est plus patiente que la nuit, la ville se réveille. Bruxelles va « brusseler ».

On attendait le petit jour. Il arrive. C'est la plus belle partie du film. Héros deux fois obscurs, nos « personnages » font leur entrée dans le jour. Mi-vus mi-connus. Nous en savons suffisamment peu sur eux pour les voir encore tels qu'ils sont, avec des restes de rêve sur le visage, les mauvais réflexes devant le café qui bout, l'oubli. Alors, une bande-son déchainée les enserre, telle une île de fictions possibles dans un monde (assez petit : la Belgique) sans fiction, vacarme inerte. Car la fiction, la vraie, celle qui irait de A jusqu'à Z, de « il était une fois » à « the end », ce n'est pas pour ce film. Dans *Toute une nuit*, Chantal Akerman se contente de filmer de A à B. Mille velléités de fictions raccourcies, oui ; un grand récit, jamais. Si tout cercle n'est idéalement qu'une suite de lignes droites mises bout à bout, voici quelques lignes. Si toute ligne n'est qu'une suite de points, voici quelques points. Si tout point est, à la limite, un concept immatériel, voici un peu d'immatière. Connaissant l'admiration d'Akerman pour le cinéma d'Ozu, ce n'est pas une surprise.

Une objection est pointable et la voici : Ozu, lui, racontait une histoire. Et, au moment du climax, à la différence des cinéastes occidentaux, il insérait ses fameux plans « vides » - une pantoufle ou une cheminée d'usine - pour permettre au spectateur de respirer dans tous les sens et pas seule-

ment dans celui de la marche forcée du récit vers son dénouement (c'était le mal). Mais c'était aussi une époque où raconter une histoire allait de soi et où laver le linge sale (en famille) était plus simple. Akerman montre le linge (elle a aussi une famille – jurve – et une mère – qui joue même dans le film), montre la lessive (son talent de cinéaste) mais c'est l'œil du spectateur qu'elle veut laver. C'est le spectateur qu'elle veut empêcher de dormir, en lui suggérant que « toute une nuit », c'est assez long pour qu'un corps y passe par tous les états, y compris les pas possibles du désir et les peu probables de la posture amoureuse. Le sien compris.

29 octobre 1982

Tati, chef

Le plus grand. Ce dont nul ne doute jamais, d'ailleurs. On lui rendait hommage, régulièrement. On parlait de lui un peu au passé. On avait tort, bien sûr. Tati avait ses idées sur tout et des plans sur la comète. Des idées sur le cinéma (il était prêt à se battre pour le court métrage, il ne voulait pas que le cinéma perde son côté artisanal) et des plans pour des films à venir. Le dernier s'appelait Confusion. Tati ne possédait plus rien que son nom et une poignée de chefs-d'œuvre dont il n'avait plus les droits. Le désastre financier de Playtime l'avait ruiné. Il n'en était jamais revenu, mais à ceux qui lui disaient que le film était bien beau – l'un des plus beaux – il disait « J'ai eu raison, non ? ».

Je le revois, sans doute déjà malade, teint cireux et cheveux blancs, grand corps tassé et vif, dans son petit bureau des studios SIS où il venait tous les jours pour ne pas se défaire de l'idée qu'il appartenait toujours au monde du cinéma. Il avait une façon unique de commencer une phrase à voix basse, avec des mots, et de la finir dans l'ébauche d'un mouvement.

194

L'entendre, c'était voir une ponctuation vivante, des virgules s'animer, des parenthèses et des onomatopées devenir des discours, des danses. Il était comme ces stars qui n'ont qu'à indiquer la place du mouvement qu'elles ne peuvent plus faire pour que nous le voyions en imagination. Mieux pour que l'émotion se mêle au rire. En musique, on dirait : le stang.

Tati a inventé le son moderne au cinéma. Comme on dit dans ces cas-là : tous, toujours, lui devront tout. Il l'a fait en suivant son génie comique, en faisant rire. Il ne lui suffisait pas d'être un clown de génie, de savoir mimer le tennis, le trafic automobile ou l'angoisse du gardien au moment du penalty, il fallait qu'il fasse d'un film une création entière. Un auteur, si le mot a un sens. Tout le monde se souvient d'un bruit de porte dans Hulot, d'un insecte dans Jour de fête, d'une balle de ping-pong qui double des bruits de pas dans Playtime. Il n'avait pas besoin de décomposer le film en péribles étapes (scénario, dialogues, mise en scène, musique), tout lui venait en une fois. Et après, il se mettait au travail.

Seul, depuis Keaton, il a réussi à faire rire le plus grand nombre au spectacle des choses en train de se décomposer. L'analyse comme produit d'une furieuse synthèse.

Il avait pour cela besoin de l'intelligence du public, comme un trapeziste a besoin d'un filet. Car il ne racontait pas vraiment des histoires, il lançait des coups de sonde d'ethnologue rigolard dans la société française, la seule qui l'intéressait et parce qu'il en faisait tellement partie, la voyant comme une tribu sympathique mais en perpétuel devenir. Un moment, au lieu de gérer l'image d'un Hulot devenu pépère, il abandonne son double, en fait une citation vivante, le patron discret d'un petit monde, l'observateur le mieux placé dans ses métamorphoses. Car ses attaques contre le monde moderne et le conservatisme étroit de ses propos ne doivent pas masquer le fait que ce monde moderne, il l'a filmé mieux que n'importe qui. Mieux : il l'a, en partie, inventé. Un grand designer.

195

Chaque génération de petits Français depuis la guerre a grandi entre deux métamorphoses de Tati. Au lieu de dire bêtement, je suis né telle année, on devrait dire : je suis né entre Jour de fête et Hulot, entre Hulot et Mon oncle, entre Mon oncle et Playtime. Après Playtime. Lui de toute façon, était seul.

6 novembre 1982

Identification d'une femme

Michelangelo Antonioni

« C'est une histoire très italienne, qui traite cependant de thèmes universels. L'un est l'amour, un thème vieux comme le monde avec quelque chose de nouveau, d'actuel dans les personnages et autour d'eux. Du moins je l'espère » (Michelangelo Antonioni)

Identification du film *Niccolo* (Tomas Milian) est cinéaste italien, donc compliqué. L'action se passe « de nos jours », comme toujours avec Antonioni. Le lieu est Rome, côté beaux quartiers, puis un peu de campagne et un zeste de Venise. Sur tout un (beau) monde flottant, le vieux Michelange jette des regards de calligraphe fou. L'élégance est presque insoutenable, tout comme la beauté de la photo, signée Carlo di Palma. Asphyxiante beauté.

Entre deux âges, deux femmes, deux films : le cinéaste, le sinistre Niccolo. Du film qu'il va écrire, il sait seulement qu'il le bâtira à partir d'une « forme féminine ». Une forme qu'il reste à identifier. Si faire un film consiste à trouver un cadavre quand on ne connaît encore que le lieu du crime

Identification d'une femme est le récit d'une enquête qui se fait *in vivo*, devant nous. Au présent. Un présent antonionien qui consiste à se répéter sans cesse, tel l'obsédé « par où commencer ? ». Asphyxie de ce présent.

L'argument est antonionien, donc mince. Au début du début, donc, il y avait une femme, Maria Vittoria, dite « Mavi » (Daniela Silverio), fine fleur de l'aristocratie romaine et à la fin du début, il y aura une jeune chanteuse, Ida (Christine Boisson). Niccolo aimait Mavi, comme il aimera Ida. Mais à la fin du début du début, il y a un « mystère Mavi » : elle n'est pas comme les autres, quelque chose en elle échappe à Niccolo jusqu'à dans le corps à corps de l'amour (scène étonnante). D'ailleurs, elle disparaît. À la fin de la fin du début, il y a qu'Ida est enceinte (mais d'un autre). D'ailleurs, Niccolo la quitte pour se mettre – enfin ! – au travail.

Niccolo est un *latin lover* intello-torve, un Achille qui affronte à reculons la tortue paradoxale du temps. Son travail consiste à composer, à partir du chaos complaisant de sa vie privée, une femme qui ne soit ni Mavi, ni Ida et qu'on ne verra jamais : une femme fictive, plus vraie que les vraies. Pour faire ce travail, il procède comme la plupart des protagonistes (mâles) des films d'Antonioni : passer sa vie en repérages, localiser son attention sur une ligne mouvante de micro-événements, épouser les turbulences de la matière dans l'éprouvette de ses sentiments, procéder à des agrandissements (on dit *blow-up*), pointer un telescope sur un détail de l'être aimé (donc observé), faire une montagne de ce détail et un tableau de cette montagne. Escalader la montagne pour sortir du tableau. Bouger pour trouver le bon angle de vision dans un monde d'hologrammes tout neuf. Travailler à l'identification de la femme. Jalousement.

Peut-on dire que la jalousie est aussi un art poétique ?

Je crois que oui. Et qu'Antonioni est un poète jaloux? Re-oui. Il ne se contente pas de traiter du « thème » de la jalousie. Il pose à toute chose, *quelle qu'elle soit*, la question même du jaloux : « d'où viens-tu ? », « où étais-tu il y a encore un instant ? », « comment oses-tu exister lorsque je ne suis pas là pour te voir exister ? », etc. Jaloux de toutes ces choses qu'on ne peut *tenir à l'œil* parce qu'il est dans leur nature de s'évanouir, de disparaître. Le soleil a ses éclipses, le jour sa nuit, le brouillard ouaté a ses studios (grand morceau de bravoure où le couple a sa scène de ménage dans un rideau de fumée), la ligne a le mouvement pour la déplacer et la couleur a la lumière pour l'altérer. La femme a tout cela pour faire du cinéma. La femme et cette propension qu'elle a à disparaître. Surtout dans les films d'Antonioni.

Mavi n'est pas la première : tout le monde se souvient de l'Anna dont on s'égosillait à hurler le nom au début de *L'Avventura* et qui avait disparu dans une île déserte. Le monde est une île. Et, à la limite, le cinéaste est jaloux du monde.

On peut aller plus loin. L'envie (*invidia* des latins) est-elle un sentiment avouable? Pas trop. Elle est pourtant l'un des moteurs du cinéma moderne européen, Antonioni compris. L'envie est une jalousie qui a perdu son objet et qui ronge tout. A l'horizon de l'univers antonionien, il y a depuis toujours un « *no man's land* » que la traduction française d'un de ses plus beaux films (*Le Amiche*, d'après Pavese) indique simplement : « Femmes entre elles ». Horizon fatal : il suffit qu'il y ait de l'amitié (ou de l'amour) entre les femmes, que quelque chose *passe* de l'une à l'autre, pour que les petits travailleurs de l'identification jalouse soient frappés d'invalidité.

Plus qu'un autre, Antonioni s'est approché de ce monde où – catastrophe – les femmes ne désirent plus beaucoup

les hommes. Mais un monde dans lequel s'est réfugiée la maigre ration d'humour antonionien. Maigre mais précieuse. Au détour d'une scène, d'une grimace de la Vitt, d'un regard grave de la Schneider ou, pour ce qui est d'*Identification* de deux types de beautés garçonnnes, incarnées par Silverio et Boisson.

Il y a une sorte d'acharnement dans la façon dont *Identification d'une femme* donne une facile clé proustienne au vieux scénario antonionien. Si les femmes s'aiment, l'homme jaloux disparaît (il ne peut – c'est là son machisme – que jalouser un autre homme) et s'il disparaît, il se sauve, mais comme artiste. C'est ainsi qu'on devient l'un des plus grands esthètes du cinéma. C'est cela même, la jalousie comme art poétique : un repêchage.

Souvenez-vous de *Professione reporter* pour une fois, c'était un homme qui acceptait de se desnuder, de disparaître, qui avait, comme disait Deleuze, un « devenir-femme ». Et ce qui passait dans le regard bouleversant-bouleverté de Maria Schneider, au-delà de la désolation, c'était un drôle de « nous sommes pareils, maintenant ».

Dans *Identification d'une femme*, tout est vu à travers Niccolo. Il est de (et dans) tous les plans. Ceux sur la comète et ceux du film. Asphyxiant Niccolo. Son enquête serait infinie et la question « par où commencer » pourrait le rendre fou s'il n'y avait, à la fin, un dénouement tout à fait singulier. Lorsqu'il a fini par retrouver la trace de Mavi disparue, il surprend sur le palier une conversation qui lui confirme ce qu'il savait déjà : Mavi vit avec une autre femme. Et soudain, la caméra est de l'autre côté, pour la première fois du côté des femmes entre elles, et elle montre l'homme qui s'éloigne, pensif et penaud, dans la rue. Il se retourne, Mavi s'approche de la fenêtre, ils se voient, la caméra fait une grande arabesque et revient sur Mavi qui regarde dans le vide l'endroit où Niccolo n'est plus.

Il a fallu qu'il devienne un objet vu par un(e) autre (doublement autre) pour gagner son droit à la disparition. Et à l'art. Il a vraiment mis beaucoup de temps à devenir un objet.

L'objet-film, lui aussi, est difficile à identifier. Presque plus personne ne sait (ou ne veut) faire du cinéma comme Antonioni. On va trouver le film trop éloigné du goût actuel et de sa raplaplatitude ou, au contraire, trop conforme à un Antonioni de toujours, devenu monument historique. Cela ne sera pas juste. En dépit d'une beauté plastique (disons un Piero della Francesca érotomane) de chaque instant, il se dégage du film un fort sentiment d'*impatience*. Dû peut-être à l'envie de rattraper « le temps perdu » (deux films et une vidéo en dix ans) ou à celle d'en avoir fini, un jour, avec cette interminable guerre des sexes.

A un moment, quand il est au plus bas, Niccolo se laisse poser une question par un petit garçon : « *Dù, Niccolo, pourquoi tu ne fais pas de film de science-fiction ?* » En VO, l'enfant dit « *fantascienza* » (« fantascience »). Il appartient visiblement à la galaxie « E.T. Goldorak » et il n'ira pas voir les films du sinistre Niccolo (ou d'Antonioni). Il faut tenir compte de sa question puisque au cinéma, désormais, le pouvoir passe par le gavage d'enfants. Niccolo répond à sa façon, il pointe de sa fenêtre une longue-vue, mais vers le haut, vers le soleil. Beau plan du disque flou et de ses protuberances. Grand moment de cinéma et de science et de fiction.

Si bien que lorsque nous avons revu Antonioni lors de son dernier passage à Paris, nous nous sommes souvenus de l'enfant du film : « *Monsieur Antonioni, pourquoi ne faites-vous pas de films de science-fiction ?* » « *Aaaargh !* » a-t-il répondu. Mais cela, c'est une autre histoire.

19 novembre 1982

La Vengeance est à moi

Shohei Imamura

A force de ne plus rien attendre du cinéma japonais, on a failli oublier qu'il y avait encore Shohei Imamura. Persistant, il a signé il y a trois ans un beau film furieux.

Il y a vingt ans, le Japonais Shohei Imamura signait *Cochons et curassés* et *La Femme insecte*. Deux films célèbres. Furieux et rugueux, secs et inventifs. A l'époque, une génération de jeunes cinéastes japonais et en colère regardant le boom des années soixante avec le mauvais esprit de ceux à qui on ne ferait pas facilement le coup du miracle économique et du consensus social. Oshima, Yoshida, Wakamatsu, Masumura, Imamura se tinrent mal, crachèrent sur Ozu, bousculèrent les récits, mixèrent les genres, furent triviaux et sérieux, obsédés sexuels en plein jour et – sous le nom de « nouvelle vague japonaise » – un peu connus hors de leur terrible archipel natal. Aujourd'hui, seul Oshima est resté un personnage public double d'un « artiste international » et seul Imamura a tenu à ne pas baisser les bras dans un pays qui laisse aller son cinéma à vau-l'eau. Malgré un long purgatoire télé, Imamura a ouvert une école de cinéma et est revenu au grand écran, *plus haineux que jamais*. C'est un cinéaste important et l'hommage qu'on lui a consacré récemment, à la Cinémathèque et à Avignon, est une bonne chose.

La NV japonaise avait fait du *criminel* une des figures centrales de son cinéma. Aujourd'hui, le Japon a l'un des taux de criminalité les plus bas du monde (quelle ville est plus sûre que Tokyo ?) On mesure ainsi l'endormissement relatif de cette société qui, prise de vitesse par sa

propre « réussite », ne s'attendait certes pas à devenir si vite prospère. Endormissement fatal à la NV japonaise. Le cinéma, en effet, a toujours eu besoin du crime pour bien se porter (pour souder son public) dans un monde trop policé, il a une fâcheuse tendance à disparaître (au profit de la télé). Imamura, lui, est fidèle – fond et forme – à la figure du criminel « années soixante », figure rageusement exposée, comme une tête au pilori, une bête à nourrir ou un secret à percer. Filmant à coups de serpe et sous tous les angles, il dit « non ». Non à l'évaporation du cinéma dans le paysage amnésique des media japonais. Non à la bêtise de l'autorité. Non au « tout le monde, il est beau, tout le monde il est *kawai* » des années quatre-vingt (*kawai* signifie « mignon »). Mais voilà : dire non est difficile, la langue japonaise évite de proférer ce petit mot. Il peut être plus facile de tuer que de dire non. Alors on tue pour signifier qu'on a dit non. Vieille coutume japonaise.

C'est ce qui arrive à Enokizu, le héros du film d'Imamura, celui « à qui appartient la vengeance ». Il y a trois scénarios dans ce film, et il vaut mieux que le spectateur se laisse malmener par leurs empiètements réciproques : il souffrira d'inconfort pendant une petite heure, mais y gagnera, par la suite, en émotion pure. Premier scénario : le fait divers qui a inspiré le roman de Ryuzo Saki, dont le film est tiré. Les sous-titres donnent la date et le lieu des apparitions d'Enokizu, recherché par toutes les polices et que l'on a vu, dès le début du film, tuer sauvagement deux receveurs de la régie japonaise des tabacs et leur voler leur recette. À la fin du film, il est pris, jugé vite et pendu hors-champ. Entre temps, beaucoup de pertinettes, et cet art imamuraïen de focaliser l'ensemble comme un détail, ou l'inverse : ce que tous ses commentateurs appellent depuis des années, avec une régularité métronomique, son regard d'entomologue.

L'enquête avance, le filet se resserre, la justice aura le dernier mot : pas d'avenir pour Enokizu. Mais son passé ? C'est le second scénario : l'étude du « cas ». Le puzzle à compléter de ce qu'il faut savoir pour comprendre ce qui a prédestiné le petit Enokizu (flashes-back traumatiques à la Sergio Leone) à sa carrière de délinquant, puis de criminel. Rien ne manque : raisons économiques, familiales, sexuelles et même religieuses (le père est un pêcheur chrétien du Sud du Japon : lâche, rusé et libidineux, il vit très bien dans la macération de ses « fautes »). L'enfant, vite, a décidé de tout rater, de ne rien apprendre et surtout à « ne pas accuser la société de ses propres crimes » (Imamura dit). Justement parce qu'il n'a que cela « en propre » : ses crimes.

Le troisième scénario est le plus beau. Enokizu n'a pas d'avenir, son passé est connu, son compte est bon. Il ne lui reste que le présent. L'amère jouissance d'être libre et – un temps – souverain. Dans un film américain, tout reposerait sur le compte à rebours du temps et le rétrécissement de l'espace : dans *La Vengeance est à moi*, c'est le contraire. Imamura invente pour son personnage un temps et un espace paradoxaux, comme des prolongations quand tout est joué, un rab quand tout est rapé. Enokizu, grîmé, réussit quelques coups, se fait passer pour avocat, puis pour un professeur : ses lunettes lui donnent un air d'intellectuel, sérieux et dur. Client régulier d'un hôtel de passe, il devient un « homme bien », il n'est même pas exclu qu'il aime Haru, la patronne de l'hôtel Asano et la mère de celle-ci, une ancienne criminelle. C'est la partie la plus troublante du film. Et, qui sait, la plus japonaise. Car où fuir ? Le Japon est une île surpeuplée, homogène, sans frontières. Les lieux sont poreux, l'information circule très vite, la délation est encouragée. Devenir un grand criminel nippon est une façon très sûre de ne pas passer inaperçu.

puisqu'il, tôt ou tard, on sera pris. Du crime considéré comme un médium. Donc comme message. Enfin pris, Enokizu ne perd rien de sa morgue, ne se repend jamais, méprise tout le monde, crache sur son père venu le voir en prison. La haine qui l'habite est plus qu'un sentiment ou le produit d'une situation sociale, c'est un *absolu*. Haine pour le social, haine pour son destin, haine pour le père surtout. Elle le faisait vivre, elle l'aidera à mourir. C'est un froid qui ne cessera plus. « *Je te tuerai* », dit le fils au père. Ce à quoi le père, parce qu'il se sait coupable, répond simplement : « *Tu ne peux tuer que des innocents* ».

Il se peut qu'Imamura, au-delà de l'histoire d'un criminel, de quelqu'un qui dit « non », raconte l'histoire de ce mot, de ce « non ». Comment filmer le refus, l'idée du refus ? La dernière scène est stupéfiante : les années ont passé, Enokizu a été pendu, le père, un peu gâteux, vit avec sa bru, ensemble ils vont jeter les cendres de l'exécuté du haut d'une montagne. Va pour les cendres, mais voilà que les os blanchis, au lieu de tomber, restent en suspens dans l'air, figés par un arrêt sur l'image, dessinant le visage macabre d'un refus. Même devenu cendres, Enokizu ne cède pas. Il ne tombe pas. Son non lui survit.

24 novembre 1982

Spielberg : on ne peut pas être et avoir E.T.

Nous n'avons pas encore les *cine-chiffres* d'Uramis. Sur Mars, le film fait un tabac et le public (pour autant repêché difficile) de l'anneau de Saturne lui fait un triomphe. Neptune le veut pour un festival du film terrien et Pluton l'aurait déjà acheté.

Bref, E.T. (« *eu-té* » en français) est un hit (« *succès* » en français). Sur Terre, où le film a été fabriqué, la couveuse artificielle des médias a joué. Le film est d'ores et déjà pré-vendu, pré-aimé et pré-dominant. Il sort par vagues dans quarante-deux pays, pendant un mois, et son auteur, Steven Spielberg, ex-premier de la classe, section cinéma, passe son examen de fin d'études cinématographiques avec mention très très bien. Son pays natal, les États-Unis d'Amérique, en profite pour signaler au reste du monde ébahi que pour ce qui est de l'amour (E.T. nous aime - *chic !*) et de la haine (nous aimons haïr J.R. : *choc !*), ces deux mamelles qui font rêver les petits d'homme, il faut, plus que jamais, compter avec lui. Rien qu'avec lui. Walt Disney pas mort. C'est comme ça.

Soyons plus dignes, plus Terre à Terre. E.T. est un bon film qui ne mérite que des éloges. Mieux dose, mieux ciblé, mieux pensant, il n'y a pas. Toute velléité de racler un vieux fond d'anti-américanisme est vite découragée. E.T. nous fait trop de mamours, il faudrait être des monstres nous aussi pour ne pas l'aimer. Et puis, ce n'est pas notre faute si, chaque fois qu'une chose de l'espace, amie ou ennemi, tombe sur Terre pour nous visiter, c'est toujours en Californie, à deux pas des studios ! Pas notre faute si la seule histoire que les Américains sachent encore vendre au reste du monde (ébahi), la dernière carte de leur cinéma un brin rétréci, est celle du Devenir de l'Espèce Humaine (ici, une minute de silence). Et si, grâce à la toile d'araignée de leur réseau de distribution mondial, ils savent réunir un public (presque) mondial pour lui expliquer patiemment, effets spéciaux à l'appui, pourquoi il va encore au cinéma et pourquoi il est si mondial. L'imperialisme US est une chose (d'ailleurs odieuse). L'incapacité des Américains à faire autre chose que de raconter des histoires, c'est autre chose. Un vrai défi. On peut dire non, laisser aux buveurs de Coca-Cola le monopole de cette religieuse musable, leur laisser le soin de représenter diplomatiquement l'espèce humaine.

auprès des autres mondes. On peut essayer d'oublier les gros yeux d'E.T. On peut, mais c'est dur.

L'inconscient, ai-je lu récemment, n'aime ni ne hait : il calcule. Les Américains savent calculer. Leurs cibles, leurs effets et la remontée des recettes (en dollars). Pour calculer, il faut savoir compter et pour devenir riche, c'est simple : il faut compter dans un seul sens, celui de l'addition. C'est ce que fait Spielberg. Methodiquement il nous apprend à compter jusqu'à dix.

Le plus difficile, c'est de commencer. On peut dire, bibliquement, « au début, il y avait » ou, comme Walt Disney, « il était une fois ». Spielberg, plus simplement, dit « un ». Depuis dix ans, il nous a habitués à des histoires où un personnage (et parfois une chose personnage, le camion de Duel) se sent plus « un » qu'il n'est permis. Des histoires louches où régulièrement un vieux petit garçon se sent élu. « Un » se coupe donc du commun des mortels (et surtout des mortelles) pour accueillir comme il se doit ce qui vient d'ailleurs. L'autre. Un requin, un petit homme vert, n'importe quoi. Dans E.T., c'est un vrai petit garçon qui recueille un vrai petit autre. Et d'« un » ! Comme la maison n'est pas assez grande pour qu'il puisse cacher E.T. à son grand frère, celui-ci, d'ailleurs bonne pâte, devient illico le numéro deux. Idem pour la petite sœur, la rigolote Gertie, numéro trois. Voilà pour le monde merveilleux des enfants et pour la partie la plus drôle du film.

Ensuite, hic, il y a les grands. Et d'abord la mère, celle que ses propres enfants appellent Marv. Toujours un rien misogyne, Spielberg concocte un portrait réussi mais peu amical de la mère américaine, moderne et libérale, qui ne voit rien de ce qui l'entoure. Elle ne devient numéro quatre que sur le tard : elle est repêchée in extremis. Après quoi, elle se tient bien, d'autant qu'elle ne joue plus aucun rôle. Restent les autres : politiciens abstraits et savants de la Nasa, trop occupés à soulever des tonnes d'informations du corps de la creature pour « comp-

ter ». Sauf un, le mystérieux et péplumique Keys qui confie à l'enfant qu'il attend cet événement depuis l'âge de six ans. Père de remplacement idéal : bon pour le numéro cinq. Puis trois gamins velocipediques entrent dans le coup et sont même « marypoppinsés » pour l'occasion. Cela fait huit.

A la fin, que s'est-il passé ? Beaucoup de choses et pas grand-chose. Lorsque le film a commencé, le vaisseau spatial d'E.T. s'est posé dans la clairière mais il n'y avait personne pour le voir. Personne sauf nous. Lorsqu'il finit, au même endroit, il y a une petite tribu-famille US, rabibochée et en larmes, qui assiste au départ d'E.T. Et toujours nous, émus devant cette molécule reconstituée sous nos yeux, atome par atome. Nous sommes le numéro neuf. A partir de ce groupe-temoin, on doit pouvoir continuer à compter jusqu'à l'infini. Et commencer à calculer..

Car jamais le terme d'« entrées », s'agissant d'un film, n'aura été aussi juste. Entrer dans la salle de cinéma = entrer dans l'histoire = entrer dans le secret = entrer dans la façon dont les autres entrent dans le secret = entrer dans cette famille infantilisée dont le nom de famille est Sapiens et le prénom Homo. Un film qui « marche » à ce point ne peut être qu'une machine « à intégrer » du monde. Plus besoin de monstre, d'Alien, puisque le malheur, le Mal, c'est de ne pas être intégré à la machine du film, de rester en-dehors du coup, de ne pas figurer parmi les élus de la fiction. Bref de ne pas être choisi par l'histoire.

PS - Je signale que je sais qu'on ne peut pas compter vraiment sans un chiffre un peu spécial, l'alien de la famille : le zéro. Mais tout le monde aura compris que E.T. est ce précieux zéro.

1^{er} décembre 1982

LE CINÉMA VOYAGÉ

Décembre 1982, Tokyo.

La « manga » est ancestrale, la manga est éronque. Elle risque même de survenir au cinéma japonais.

Du saké pour les enfants

Prenez un distributeur automatique, au hasard Introduisez 200 yens. Attendez le bruit sourd d'un objet qui tombe. Entendez la machine qui, bonne pâte, vous remercie. *Domo arigato gozaimasu!* (merci beaucoup) Penchez-vous vers l'objet chu : c'est un paquet de cigarettes, une bière en boîte ou un magazine. Ouvrez-le : c'est un recueil de mangas? Vous êtes au cœur du problème votre enquête sur le « look japonais » peut commencer

Qu'est-ce donc que la manga? Des histoires en dessins, des bédés mal imprimées sur d'inqualifiables papiers de couleurs. Les mangas sont partout : en vente dans les kiosques et chez les libraires, en solde chez les bouquinistes de Kanda, abandonnées sur les tables des cafés ou dans les bains publics. Mal connue à l'étranger, étudiée en fraude par quelques nipponisants français plus ou moins tatamisés (Thierry Lagarde à Tokyo, Jacques Laloz à Kyoto), la manga est un phénomène tout à fait considérable.

Un Japonais sur quatre lit régulièrement des mangas. Trente millions d'exemplaires sont publiés chaque semaine, chaque mois et quinzomadairement. Comme tout ce qui touche aux médias japonais, le centre est très fort et la périphérie très nulle. Cinq gros éditeurs de Tokyo se partagent l'essentiel du marché et un seul titre (*Big Comic* créé en 1969) vend un million d'exemplaires. Chaque édi-

teur diversifie ses cibles selon l'âge et le sexe. Les tout-petits, les adolescents mâles, les jeunes filles, les hommes adultes et les femmes mariées sont touchés selon des vitesses variables.

Chaque semaine, il sort 6 600 000 recueils de mangas pour adolescents et 1 500 000 pour jeunes filles. Baseball et samourais contre eau de rose. Les filles lisent moins vite que les garçons, car chaque mois la proportion s'inverse : 6 400 000 pour elles et 1 500 000 pour eux. Tous les quinze jours, 2 500 000 exemplaires sont achetés, lus et jetés par des adultes « un peu âgés ». Sur le total, on évalue à dix pour cent le pourcentage avouable des *eromangas*, soit trois millions d'exemplaires vendus et immédiatement transformés en fantasmes sexuels. Par ailleurs, outre *Garô*, publication pour mangaphiles éclairés, on compte au moins 300 petites revues, proches du fanzine, mais tirant quand même entre 5 000 et 30 000 exemplaires. Les dessinateurs de mangas (on dit *mangaka*) sont presque toujours des travailleurs indépendants. Chacun pour soi et la jungle pour tous. La manga est plus qu'une vogue et bien plus qu'une vague : c'est un raz-de-marée.

Les lecteurs de mangas constituent l'un des spectacles vraiment curieux de la rue tokyoïte. Aucune loi ne leur interdit de se planquer au fond d'une librairie pour y prendre connaissance des « livraisons de la semaine ». C'est la pratique du *tachiyomi* (« lire à la devanture »). Acheteurs ou pas, ils s'attourent en silence pour se perdre (ou se retrouver) dans ces images pelucheuses de deux sous où le Japon se délire pour lui-même. Contrairement à cet autre jeu solitaire qu'est le *pachinko*, ce n'est pas l'énervante bille d'acier que suit l'adepte du tachiyomi, mais son propre regard qu'il pousse d'image en image, de droite à gauche, de haut en bas et de page en page, à une vitesse confondante. « Lecteur », il l'est mais au sens technolo-

gique du terme. Il ne lit pas vraiment, il procède à une sorte de balayage électronique de la page, il la « scanne ». Plus tard, dans le métro, il s'amusera entre deux sommeils ou s'émoustillera entre deux stations, selon que la manga est drôle ou érotique. En masse et en cachette, le Japonais est chez lui dans ces images. Et se pencher sur elles (oubliant toute prudence), c'est un peu le rencontrer, lui.

Car il s'agit d'une production populaire. Haletante et paresseuse, répétitive et pleine d'imprévu, terriblement inégale. Traverser une manga, c'est tomber sans sommation sur une bande-perle au milieu de bandes-cochons, c'est perdre son chemin entre de misérables photos de nus, des pubs illisibles et des jeux niais. Le mangaka de génie y côtoie l'amateur qui bâcle ou le tricheur qui dessine à partir de photos. Mais le plaisir est intense. On peut découvrir ses auteurs, les suivre incognito de semaine en semaine, jour d'une production qui n'est pas encore guettée par la « dignité culturelle ». Au Japon, ce qui est populaire a la vie dure. Amateurs pervers de subcultures, nostalgiques de l'esprit série B ou qu'il soit, sociologues astucieux et *gayans nipponnais* la manga est pour eux.

A la différence d'une télévision inepte et douceâtre, forte de six chaînes nationales (mais pas de câble) et d'un cinéma en perte de vitesse, la manga est la ligne directe qui branche les Japonais sur leurs fantasmes. Auto-analyse interminable. Ici, l'inconscient ne pese pas, rien n'a lieu métaphoriquement ou « quelque part », les symptômes sont gros. Tout est là, exposé en dessins, raconté sans précautions. C'est là qu'il faut saisir *in vitro* la fabrication du « look japonais ». A travers ces milliers de corps d'encre et de papier, et ces visages mutants qui font parfois douter de l'appartenance du Japon au continent asiatique.

Scénarios sexuels délibérément sado-maso, historiettes des coulisses du base-ball ou du sumo, touche-pipi éhonté,

samourais révoltés, chroniques voyeuristes de la grande ville, petits cartoons scato, attentes du prince charmant, SF et mythes incoulables, tout peut être recyclé par la manga. Son rapport à la vérité historique est plus que ténue, sa valeur éducative faible, sa morale insignifiante. La manga est presque toujours un scénario *delirant*. Delirant et diuè.

Où trouver (sinon dans la mode?) une telle liberté de styles, une invention aussi joyeuse, une vitalité plastique et des audaces comparables? Nulle part, semble-t-il. L'art et la manière de découper la page, de décomposer l'action, de dépecer les corps est aussi évidemment japonais que ces « pages à manger » que sont les plateaux préparés et postiches exposés dans les vitrines des restaurants. Et ce goût excessif pour l'angle impossible, le détail obscène ou l'espace vidé, nous le reconnaissons aussi. Il fit la grandeur de feu le « cinéma japonais ». Se serait-il réfugié dans la manga?

Un soir, n'y tenant plus, j'allai rendre visite au professeur Yoshiya Soeda. Auteur de trois ouvrages sur la manga, cet homme est une autorité. Dans son petit studio de Shinkoenji, capitonné de livres érudits, il répondit de bonne grâce à mes questions. Oui, la manga continue aujourd'hui le style cinématographique, à sa façon. Il y a à cela d'excellentes raisons. Au cours du XX^e siècle, la vieille manga (n'a-t-on pas vu celle de Hokusai à Paris récemment?) et le jeune cinéma ont fait un bon bout de chemin ensemble. Ces compagnons de route ont une belle histoire commune. Flash-back sur les années trente.

Imaginez maintenant la rue japonaise. Les projections du cinéma muet sont animées par un *benshi*¹. Le benshi est l'homme (en chair et en os) qui prête sa voix, ses bruits et ses commentaires aux actions du film. Devant cette manga animée qu'est le film, le benshi a appris à placer son texte et ses onomatopées comme des fumetti sonores.

sur une image qui n'en peut mais. Le public du samedi soir, durassien avant la lettre, va voir des images pour écouter son benshi favori. Dans son autobiographie², Kurosawa évoque la figure romantique de son frère aîné, Heigo, leader du syndicat des benshis de Tokyo au moment de l'arrivée du parlant (1931) – qui se suicida. Le benshi fut la grande victime du parlant.

Imaginez de nouveau la rue japonaise. Là, pour un public d'enfants rameutés, se déroule le *hamishibai* ou « théâtre de papier ». Des monteurs de bédés géantes édifient les masses. Or, les dessinateurs du *hamishibai* voyaient des films et étaient influencés par le « langage cinématographique » alors en plein branle-bas. Beaucoup parce qu'ils étaient de gauche, adaptaient les trucs du montage soviétique pour faire de l'agit-prop dans la rue. Malgré le succès du cinéma parlant et la réquisition des dessinateurs pour les besoins de la propagande impériale, le *hamishibai* ne mourut pas tout de suite. Le professeur Soeda avance même la date de 1957 et nomme la responsable du coup de grâce : la télévision.

La manga moderne (bien qu'elle ait existé depuis les années vingt) est l'héritière directe du « théâtre de papier » cinéphile d'avant-guerre. Son premier âge d'or coïncide avec les années cinquante. On vit alors une nouvelle génération de mangakas se plier à des formats (plus petits) et à des vitesses différentes (plus vite). On vit un public d'enfants vieillissants continuer à lire des mangas. L'infantilisation commença. Osamu Tezuka, Shirato Sampei, Ishimori Shotaro, Tsuge Yoshiharu, Takita You et bien d'autres ont transformé la manga foraine et marginale en médium prospère.

Côté contenu, leurs mangas étaient volontiers épiques et morales, avec des bons sentiments et une sorte de scoutisme humaniste qui est le trait dominant de l'époque

Cette candeur des « bonnes résolutions » d'après-guerre s'est peu à peu perdue pour faire face à plus de cynisme et d'indifférence, mais les mangaphiles d'aujourd'hui la regrettent : elle leur rappelle leur enfance (comme pour nous Hergé ou Jacques Martin)

Par contre, l'invention plastique était à jet continu et les récits « à suivre » interminablement. Pendant des années, Sampei a compilé ses admirables *Ninja Bageichyo* (« Carnets d'arts martiaux de Ninja »). Juste retour des choses, Oshima les a portés à l'écran en 1967, en se contentant de filmer les planches de dessins telles quelles. Tezuka, le plus connu de tous, avec son beret basque et sa jovialité osakienne, n'a cessé d'inventer des petits personnages porteurs de messages dont certains (comme *Tetsuwan-Atom*, devenu « Atom-boy » aux USA) ont fait le tour du monde. En 1951, après la mort de son fils, il crea *Robot-boy* dont les aventures se sont poursuivies pendant dix-sept ans ! La sensibilité tezukienne est humaniste et même écologique : Robot-boy s'élève contre l'utilisation militaire de l'atome et lutte par avance contre le racisme anti-robot. Aujourd'hui, dans une autre série-fléuve, Tezuka a lancé ses personnages en quête d'un oiseau mythique, rien moins que le Phénix (*Hinotori*)

Bien qu'entourée d'un respect affectueux (on est en train de rééditer « tout Tezuka »), cette génération de mangakas est dépassée. Au-delà des années soixante-dix, la manga a connu un second boom. Elle a su gérer son public, le suivre dans sa croissance, dans son enrichissement relatif, sa culture de nouveau riche, sa dépolitisation. Les années soixante avaient vu le triomphe de la manga hebdomadaire et le retour de l'éro-manga pour adultes. Pendant les années soixante-dix, un public de jeunes filles

a été gagné et aujourd'hui, ce sont les femmes qui sont en passe d'être séduites.

En diversifiant ses cibles et en féminisant son public, la manga a perdu son caractère héroïque. Certains, dont justement Tezuka, se plaignent : ces mangas *kawai* les attristent. On s'achemine vers des histoires tirées de la vie de tous les jours, terre à terre, voire régionalistes. On ne se pose plus de grandes questions mais on raconte crûment des petites histoires. Ou bien, on se rabat sur un stock d'histoires universelles, genre « Trois mousquetaires » ou cette bande de Ryoko Ikeda, *Rose of Versailles*, qui fut un tel succès que le producteur aventurier Mataichiro Yamamoto et les produits de beauté Shiseido en commandèrent une version film à Jacques Demy (ce fut *Lady Oscar*, 1978).

Alors, à quoi ressemble aujourd'hui un mangaka qui a réussi ? A Mizushima Shinji. Un jour, on apprend qu'il expose à Ueno, au dernier étage des grands magasins Matsuzakaya. On y va. C'est une bonne publicité pour lui (« une poignée de main égale dix exemplaires vendus », me dit-il) et une bonne image pour le magasin puisque Shinji est l'un des mangakas les plus riches et les plus célèbres du Japon. L'expo a d'ailleurs fière allure, avec des planches originales sous verre, des cartons prêts à être dedicacés, des tampons encreurs à l'effigie des personnages inventés par Shinji. En rouge, en vert, en bleu, tout un petit monde de joueurs de base-ball en survêtement, de la brute à l'œil rond au gamin hirsute et braillard. Un monde voué à un éternel « on a gagné » et qui ravit les écoliers.

Malgré écarté des stades malgré sa passion du base-ball, Shinji s'est vengé en dessinant et avance le chiffre de 240 millions de yens de chiffre d'affaire annuel. Assez pour salarier plusieurs assistants (150 000 yens par mois pendant sept ans : après, ils volent de leurs propres ailes)

et pour poser sportivement avec eux. Derrière une vitrine, sous les yeux ébahis d'un public de tous les âges, les assistants font la démonstration du travail d'atelier. Une vraie tradition japonaise, celle-là : l'un planche sur les détails, un autre s'occupe des ombres, un troisième pose les trames.

Interrogé, Mizushima Shinji ne brille pas par la modestie. Il ne s'intéresse (dit-il) ni à l'art moderne occidental, ni à l'art japonais traditionnel, ni même aux mangas des autres. Il n'aime que ce qu'il fait (et qu'il fait depuis dix ans, sans se renouveler) : « *Ma manga est très amusante* », et il en parle comme d'une drogue douce. Sa manga c'est du « *saké pour les enfants* ».

Évidemment, il exagère, le succès l'a grisé. Mais s'il est vrai que la manga est le doux délire quotidien « made in Japan », son usage semble irrémédiablement interne³. Universellement connus au Japon, Tezuka, Sampei et les autres sont à peu près ignorés ailleurs. Ils ne s'en plaignent pas (sauf Tezuka qui prépare une percée en France). Autant la mode vestimentaire ouvre le Japon sur l'extérieur (c'est-à-dire l'Occident), autant la manga est l'expression d'un microcosme fermé.

Étrange archipel que le nippon ? Libre de tout souci de parler au reste du monde, ayant tout à lui vendre, rien à lui raconter. Actif et vide. L'anti-Amérique, quoi. Un étrange pressentiment saisit le voyageur. Celui d'une culture très ancienne et très provinciale à la fois, qui aborde le XX^e siècle dans le peloton de tête mais sans image d'elle-même, somnambule dans son pragmatisme, exposée à la gaffe (cf. l'épisode de la réécriture des manuels scolaires) ou à une désarmante candeur chauvane (« nous sommes japonais - donc incompréhensibles »)⁴.

Le paysan électronique du XXI^e siècle sera-t-il japonais ? Est-il déjà dans un monde qui confond information (vite,

très vite) et communication (lent, très lent)? N'a-t-il plus besoin d'images pour communiquer avec ce qui n'est pas lui? Non, ce n'est pas possible.

15 décembre 1982

Notes

1. Sur le benshi, voir le livre récent de Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, page 79 (Gallimard/Cahiers du Cinéma).
2. *Comme une autobiographie*. Akira Kurosawa, Ed. Cahiers cinéma.
3. Les seuls récits japonais vendus à l'étranger sont les dessins animés. Leur seule stratégie vise des enfants minuscules. Beaucoup de mangakas sont des cinéastes refoulés. Tezuka, à partir des années soixante, a réalisé de nombreux longs métrages d'animation (« animécheun » comme on dit au Japon), parfois distribués aux USA (*Vampire Gléopâtre*, *Les Mille et une nuits*, *Phoenix 2772*). Outre qu'il s'agit d'un autre aspect du « look » japonais, il est clair que pour l'amateur de mangas, le passage à l'animation équivaut à la mort de tout ce qu'il aime dans l'art discontinu de la bande dessinée.
4. Une anecdote circule. Philippe Pons, entre autres, la rapporte dans son petit livre (Japon, Ed. du Seuil). « Lorsque l'étranger parle japonais, il est regardé avec surprise et, au départ, on lui répondra dans un anglais approximatif ou par des mimiques signifiant qu'on ne comprend pas. » CQFD.

Index des cinéastes cités

- | | | |
|---|--|---------------------------------------|
| Abernethy Chantal : 12, 191-194. | Davienko Alexandre : 25, 117. | Ivens Joris : 132. |
| Antonioni Michelangelo : 12, 196-200. | Drach Michel : 136-141. | Jin Xie : 135-137. |
| Amemborough Richard : 125. | Dreyer Carl Th. : 17, 82, 148. | Kerton Buster : 195. |
| Aumont-Lara Claude : 82. | Duna Marguerite : 14, 21, 148, 174. | Kijowski Janusz : 50. |
| Balagan Ols : 71. | Down Allan : 184. | Kramer Robert : 155, 183. |
| Barnet Ivan : 25, 117. | Edel Ulrich : 32. | Kramo-Lanciné Padila : 72. |
| Benegal Shyam : 125. | Eisenstein Sergueï M. : 10, 13, 25, 41, 59, 91, 105, 117. | Kubrick Stanley : 116. |
| Bergman Ingmar : 17, 24, 54. | Eustache Jean : 83-85. | Kurosawa Akira : 23, 212. |
| Bertolucci Bernardo : 190. | Fassbinder Rainer W. : 34, 52, 155, 144, 160-164. | Lang Fritz : 27, 28, 29, 30, 31, 106. |
| Boorman John : 110. | Fellini Federico : 88, 190. | Lelouch Claude : 52. |
| Bresson Robert : 82, 106, 128, 141. | Ford John : 80. | Leone Sergio : 203. |
| Bruzel Luis : 45, 56, 63, 88, 147. | Fosse Bob : 180. | Loxey Joseph : 99, 162. |
| Carné Marcel : 82. | Fuller Samuel : 160-172. | MacCarty Leo : 147. |
| Chahine Youssef : 71. | Gante Abel : 13, 68, 105. | Malle Louis : 57, 119, 120. |
| Chaplin Charlie : 105. | Godard Jean-Luc : 24, 19, 21, 25, 40, 41, 56, 57, 68, 107, 121, 142-151, 155, 156, 159, 160. | Masumura Yasuro : 201. |
| Cimino Michael : 146. | Gorin Jean-Pierre : 142. | Méliès Georges : 13, 98, 112. |
| Cissé Souleymane : 72, 77. | Goupil Romain : 151-154, 155. | Milville Anne-Marie : 142. |
| Clair René : 82, 146. | Guerra Ray : 56, 57. | Minnelli Vincente : 179, 181. |
| Clément René : 158. | Guity Sacha : 82, 141. | Mizoguchi Kenji : 24, 110. |
| Comencini Luigi : 190. | Hamke Peter : 101. | Monti Serge : 43, 44. |
| Coppola Francis Ford : 19, 21, 25, 65, 66, 68, 69, 98, 99, 146, 149, 151, 177-182, 183. | Hawks Howard : 146. | Oliviera Manuel de : 14, 153. |
| Cukor George : 156, 167. | Hirtzman Leon : 56, 57. | Olmi Ermanno : 190. |
| Davis Robin : 158. | Hitchcock Alfred : 63, 82, 163, 168, 169. | Oshims Nagisa : 155, 181, 213. |
| Demy Jacques : 167, 214. | Holland Agnieszka : 50. | Ousmane Sembene : 71, 72. |
| De Mille Cecil B. : 39, 172-175. | Hossein Robert : 100. | Ozu Yasujiro : 17, 111, 193, 201. |
| De Palma Brian : 126, 148, 181. | Imamura Shohei : 24, 201-204. | Pagnol Marcel : 85. |
| Diegues Carlos : 56. | Ismailiani Otar : 90, 92, 113. | Pandlov Gleb : 90. |
| Disney Walt : 205, 206. | | Paradjanov Sergueï : 25, 112-117. |

Pollet Jean-Daniel : 141.
 Ray Nicholas : 183.
 Ray Satyajit : 117-125.
 Renoir Jean : 61, 85, 106, 110.
 Restais Alain : 11, 14, 21, 53.
 Rivette Jacques : 128.
 Rocha Glauber : 54, 55, 56, 57, 58, 59.
 Rohmer Eric : 102, 128.
 Rosa Herbert : 180.
 Rossellini Roberto : 12, 14, 15, 106, 107, 110, 190.
 Rouch Jean : 128.
 Ruiz Raoul : 183.
 Saraceni Paulo C. : 56.
 Schindler Volker : 65-70, 79.
 Sen Miztal : 122.
 Sirk Douglas : 137.

Spierlein Victor : 17, 128, 129.
 Skolimowski Jerzy : 66.
 Snow Michael : 21, 129.
 Spielberg Steven : 181, 204-207.
 Sternberg Joseph von : 156, 162.
 Straub Jean-Marie et Huillet Danièle : 12, 14, 17, 100, 125-131, 141, 148.
 Stroheim Erich von : 150.
 Syberberg Hans J. : 10, 13, 14, 19, 21, 93-104.
 Tanner Alain : 154.
 Yarkovski Andrei : 25, 86-92, 113, 116, 117.
 Tati Jacques : 106, 146, 192, 194-196.
 Tavernier Bertrand : 78-83.
 Taviani Paolo et Vittorio : 155, 186-191.

Truffaut François : 52, 60, 61, 62, 63, 64, 168.
 Van der Keuken Johan : 22, 131-135.
 Varda Agnès : 17.
 Verneuil Henri : 150, 151.
 Vertov Dziga : 91, 104.
 Visconti Luchino : 158.
 Wajda Andrzej : 24, 48, 49, 50, 51, 52, 144.
 Wakamatsu Koji : 201.
 Welles Orson : 11, 18, 36, 37, 38, 53, 105, 106, 136, 181.
 Wenders Wim : 183-186.
 Yoshida Yoshihige : 201.
 Youtkevitch Serge : 113.
 Zanussi Krzysztof : 49, 50, 52.
 Zulawski Andrzej : 49.
 Zurlini Valerio : 162.

Index des noms cités

Adenauer Konrad : 160, 163.
 Adorno Theodor Wiesengrund : 103.
 Alekan Henri : 183.
 Andrews Dana : 28.
 Ardant Fanny : 62, 64.
 Astaire Fred : 179.
 Audran Stéphane : 81, 158.
 Aurenche Jean : 81.
 Back Frank C. : 110.
 Bakalov 91.
 Barre Syad : 76, 77, 78.
 Baskakov 91.
 Bauchau Patrick : 184.
 Baumgartner Michèle : 62.
 Bazin André : 12, 17.
 Becken Samuel : 22.
 Belmondo Jean-Paul : 157, 158.
 Benjamin Walter : 10, 41.
 Berry Jules : 82.
 Blanchot Maurice : 11.

Boisson Christine : 197, 199.
 Bonitzer Pascal : 12.
 Borg Bjorn : 47, 48.
 Boughedir Féréd : 73.
 Boulez Pierre : 93, 99.
 Bowie David : 32.
 Brando Marlon : 65.
 Brasseur Claude : 139.
 Brasseur Pierre : 82.
 Brecht Bertolt : 97.
 Breuker Willem : 134.
 Brueghel Pieter : 152.
 Brunchhorst Nora : 34.
 Burroughs William : 14, 19, 21.
 Caprioli Vittorio : 144.
 Carmet Jean : 67.
 Chalkey Jacques : 102.
 Chéreau Patrice : 93.
 Chicot Etienne : 158.
 Chrétien de Troyes : 102.
 Clever Edith : 94, 100, 101.

Comans Jimmy : 45, 47.
 Conrad Joseph : 65.
 Couper Gary : 39.
 Corman Roger : 183.
 Coumar Raoul : 148.
 Delacroix Eugène : 145, 148.
 Deleuze Gilles : 59, 199.
 Delon Alain : 156-160.
 Demcave Catherine : 157, 158.
 Depardieu Gérard : 62, 64.
 Derrida Jacques : 16.
 Dietrich Marlene : 162, 176.
 Dumayet Pierre : 107.
 Engels Friedrich : 76, 127.
 Faulkner William : 56.
 Faure Elie : 13.
 Figueroa 56.
 Fitzgerald Scott : 22.
 Flaubert Gustave : 140.
 Folon 91.

Forrest Frederic : 179, 180.
 Froboese Cornelia : 163.
 Gandhi Mohandas Karamchand : 125.
 Ganz Bruno : 66.
 Garbo Greta : 176.
 Garcia Henri : 62.
 Garr Téri : 179, 180.
 Gaze Crystal : 181.
 Geisel 56.
 Giscard d'Estaing Valéry : 16, 39, 40, 41, 42, 43.
 Gish Lillian : 128.
 Goebbels Joseph Paul : 97.
 Goethe Johann Wolfgang von : 98.
 Goldberg Rainer : 99.
 Golés 102.
 Gonorwitz Allen : 184.
 Gorin Jean-Pierre : 142.
 Goya y Lucientes Francisco de : 148.
 Gramsci Antonio : 190.
 Grant Cary : 168, 169.
 Grass Günter : 65.
 Greco le 148.
 Greene Graham : 80.
 Grinko Nicolai : 87.
 Guattari Felix : 59.
 Haugland Aage : 99.
 Head Edith : 174.
 Hergé : 213.
 Hitler Adolf : 10, 97, 98, 102.
 Hochet Louis : 126.
 Huppert Isabelle : 81, 144, 145, 148.
 Hussein Mahmoud : 127.
 Ikeda Kyoto : 214.
 Ingres Jean Auguste Dominique : 148.
 James Henry : 153.
 Jaurès Jean : 43.
 Jenkins Dorothy : 174.
 Jensen Elio : 174.
 Jordan Armin : 99, 100.
 Joubert Louis : 82.
 Julia Raul : 181.
 Jungens Curd : 160.
 Kaidanovski Alexandre : 87.
 Kamsky : 127.
 Karajan Herbert von : 99.
 Kermitz Marin : 152.
 Kinski Nastassja : 181.
 Klein Heinrich von : 98.
 Knappertsbusch Hans : 99.
 Krick Karin : 94.
 Lacan Jacques : 62.
 Lafont Bernadette : 84.
 Lagarde Thierry : 208.
 Laloz Jacques : 208.
 Lamarr Hedy : 172, 173, 174.
 Langlois Henri : 17, 160.
 Lansbury Angela : 174.
 Léaud Jean-Pierre : 84.
 Lebrun Françoise : 84.
 Lévine 76.
 Léonard Philippe : 158.
 Lewis Jerry : 107.
 Lloyd Robert : 99.
 Lombard Carole : 150.
 Luther Igor : 100.
 MacEnroe John : 48.
 Mac-Luhan Marshall : 41, 44.
 Manchette : 158.
 Marchand Guy : 79, 81.
 Marie-Saints Eva : 168.
 Marielle Jean-Pierre : 79, 81.
 Marignac Martine : 149.
 Martin Jacques : 213.
 Marx Karl : 76.
 Masure Victor : 172, 174.
 Maupassant Guy de : 138-141.
 Méville Anne-Marie : 142.
 Milkan Thomas : 196.
 Milosz Oscar V. : 49.
 Minton Yvonne : 99.
 Miu-Miou : 139.
 Mitchell Eddy : 79, 81.
 Mitterrand François : 35, 39, 41, 42, 43, 44.
 Molière : 141.
 Monroe Marilyn : 175-177.
 Moulin Jean : 43.
 Mozart Wolfgang Amadeus : 99.

Najman Maurice : 152.
 Narboni Jean : 13.
 Néguib Muhammad : 127.
 Nehru Jawaharlal : 125.
 Nietzsche Friedrich : 102, 146.
 Noiret Philippe : 79, 80, 81.
 Olivenstein Dr. : 34.
 Opanis Marian : 49.
 Palma Carlo di : 196.
 Parker Charlie : 134.
 Pavese Cesare : 198.
 Perrot François : 158.
 Piccoli Michel : 144, 145, 148.
 Powell Bud : 134.
 Proust Marcel : 22, 140, 141.
 Radziwillowicz Jerzy : 49, 144, 145, 149.
 Recanat Michel : 151, 152, 153.
 Rembrandt : 148.
 Riegl 9.
 Saki Ryuzo : 202.
 Sampo Shirato : 212, 215.
 Sanders George : 173.
 Sarde Alain : 149.
 Sarde Philippe : 158.
 Schefer Jean Louis : 13.
 Schiffman Suzanne : 64.
 Schloelcher Victor : 43.
 Schneider Maria : 199.
 Schönberg Arnold : 100.
 Schöne Wolfgang : 99.
 Schwarzenberger Xavier : 164.
 Schygalla Hanna : 67, 144, 145, 149.
 Seimick David O. : 161.
 Shimji Mizushima : 214, 215.
 Shotaro Ishimori : 212.
 Signoret Simone : 139.
 Silverio Daniela : 197, 199.
 Soeda Yoshiya : 211, 212.
 Solonissine Anatoli : 87.
 Sohti Georg : 99.
 Spade : 107.
 Staline : 76.

Steele Gale : 174.
 Stein Gertrud : 48.
 Stein Peter : 101.
 Stévenin Jean-François :
 145, 150.
 Storaro Vittorio : 179.
 Strougalaki : 87.
 Szabo Laszlo : 344.
 Taniroff Akim : 144.
 Terzieff Laurent : 141.
 Tenaka Ousou : 212, 213,
 214, 215.
 Thalberg : 150.
 Thate Hilmar : 163.
 Thompson Jim : 79.
 Tiniou : 148.
 Toscan du Plantier Daniel :
 99.
 Toyneer Arnold : 22.
 Travolta John : 126, 129.
 Turner Joseph Mallord
 William : 148.
 Van Gogh Vincent : 132.
 Ventura Line : 109.
 Virilio Paul : 10.
 Wagner Richard : 68, 93-
 104.
 Wagner Wieland : 93, 102.
 Wain Tom : 180.
 Wakeling Owen : 174.
 Walentinowicz : 49.
 Walesa Lech : 49, 50, 54.
 Walter frères : 160.
 Warhol Andy : 176.
 Wateau Antoine : 148.
 Webster Ben : 134.
 Yamamoto Masaichiro : 214.
 Yoshiharu Yuge : 212.
 You Takita : 212.
 Zaharoff Basil : 37.
 Zech Rosel : 162.
 Zinoviev : 92.

Table

Optimisme, pessimisme et voyage,
 lettre à Serge Daney, par Gilles Deleuze 9

1981

<i>Inouïemblable vérité</i> (Fritz Lang).....	27
<i>Moi, Christine F., 13 ans, droguée, prostituée</i> (Ulrich Edel).....	32
<i>Monsieur Arkadin : le génie encombrant</i>	35
<i>Un rituel de disparition</i> (Giscard).....	39
<i>Un rituel d'apparition</i> (Mitterrand).....	42
<i>Tennis : des balles si lourdement chargées</i> ... 45	
<i>L'Homme de fer</i> (Andrzej Wajda).....	48
<i>La mort de Glauber Rocha</i>	54
<i>La Femme d'à côté</i> (François Truffaut).....	60
<i>Le Faussaire</i> (Volker Schlöndorff).....	65
<i>La (trop) longue marche du cinéma africain</i>	70
<i>Off Mogadiscio</i>	75
<i>Coup de torchon</i> (Bertrand Tavernier).....	78
<i>Le fil</i> (mort de Jean Eustache).....	83
<i>Stalker</i> (Andrei Tarkovski).....	86
<i>Tarkovski : l'autre zone</i>	90
<i>Syberberg dans la lés de Wagner</i>	93

1982

Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler	104
<i>Soyuz Nova</i> (Sergueï Paradjanov)	112
Je suis né à Calcutta (Satyajit Ray chez lui)	117
<i>Trop tôt, trop tard</i> (Jean-Marie Straub et Danièle Huillet)	125
<i>Vers le sud</i> (Johan Van der Keuken)	131
Le meilleur (Xie Jin)	135
<i>Guy de Maupassant</i> (Michel Drach)	138
Petit bagage pour <i>Passion</i> (Jean-Luc Godard)	142
<i>Mourir à trente ans</i> (Romain Goupil)	151
Ciné-bilan de 68	154
<i>Le Choc</i> (avec Alain Delon)	156
<i>Veronika Voss</i> (Rainer Werner Fassbinder)	160
Routaux de printemps	164
Nord par Nord-Ouest (<i>La Mort aux trousses</i> , Alfred Hitchcock)	168
<i>Dressé pour tuer</i> (Samuel Fuller)	169
<i>Samson et Dalila</i> (Cecil Blount DeMille)	172
Marilyn	175
<i>Coup de cœur</i> (Francis Ford Coppola)	177
<i>L'État des choses</i> (Wim Wenders)	183
<i>La Nuit de San Lorenzo</i> (Paolo et Vittorio Taviani)	186
<i>Toute une nuit</i> (Chantal Akerman)	191
Tati, chef (mort de Jacques Tati)	194
<i>Identification d'une femme</i> (Michelangelo Antonioni)	196
<i>La Vengeance est à moi</i> (Shohei Imamura)	201
Spielberg : on ne peut pas être et avoir E.T.	204
B.D. japonaise : du saké pour les enfants	208
Index des cinéastes cités	217
Index des noms cités	218